



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

PAULO HENRIQUE DE OLIVEIRA MENEZES

**A COR BRANCA COMO PERMANÊNCIA NOS AMBIENTES
RESIDENCIAIS CONTEMPORÂNEOS**

Salvador
2019

PAULO HENRIQUE DE OLIVEIRA MENEZES

A **COR BRANCA COMO PERMANÊNCIA NOS AMBIENTES
RESIDENCIAIS CONTEMPORÂNEOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV-EBA-UFBA), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Área de Concentração: Design.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Maria Hermínia Olivera Hernández.

Salvador
2019

Autorizo a reprodução e/ou a divulgação parcial ou total desta Dissertação de Mestrado, por qualquer meio convencional ou eletrônico, somente para propósitos acadêmicos e científicos, desde que citada a fonte. Reservo outros direitos de publicação e nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida sem minha autorização por escrito.

Paulo Henrique de Oliveira Menezes
p.henriquemenezes@hotmail.com

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M541 Menezes, Paulo Henrique de Oliveira
A cor branca como permanência nos ambientes residenciais contemporâneos / Paulo Henrique de Oliveira Menezes. - Salvador, 2019.
172 f.: il.

Orientadora: Dra. Maria Hermínia Olivera Hernandez.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2019.

1. Design de Interiores. 2. Cor. 3. Arquitetura Moderna.
I. Hernandez, Dra. Maria Hermínia Olivera. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 747

PAULO HENRIQUE DE OLIVEIRA MENEZES

A COR BRANCA COMO PERMANÊNCIA NOS AMBIENTES RESIDENCIAIS CONTEMPORÂNEOS

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Área de concentração: Artes Visuais.

Salvador, 04 de julho de 2019

Banca Examinadora

Maria Hermínia Olivera Hernández – Orientadora
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia – UFBA
Universidade Federal da Bahia

Maria Virgínia Gordilho Martins
Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo – USP
Universidade Federal da Bahia

Anna Beatriz Ayrosa Galvão
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia – UFBA
Faculdade de AU – Faculdade da Cidade – São Paulo

Aos alunos e pesquisadores.

Aos professores que trabalham pela difusão e respeito do design de interiores.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas oportunidades concedidas e que representam caminhos de crescimento.

À minha família, por compreender o período de dedicação necessária, para a produção da pesquisa, não exigindo além do que me era possível no momento, além de todo afeto a mim endereçado.

Às minhas mães, Eliana Menezes e Teresinha Silva, por completarem em mim os valores necessários para a vida.

A meu pai, que enquanto vivo, trabalhou pela minha educação.

À minha irmã Juliana, por seguir na minha torcida.

A esta Universidade, pela abertura de possibilidades de formação, que por meio de uma política democrática e inclusiva, me acolheram e me permitiu acolher outros tantos. Que me apresentou, colocando em minha vida, professoras que, além do estímulo, são verdadeiras educadoras.

A professora Dr^a. Viga Gordilho, pela iniciação e encaminhamentos feitos, durante todo período em que estive na Universidade. Pela artista e professora que é, pela condução e contribuição fundamental no acompanhamento e destreza das orientações prestadas.

À minha orientadora, pela competência, ética e respeito com que conduziu o processo, me ensinando à cada passo dado. Estabelecendo o ritmo saudável no desenvolvimento do trabalho e a segurança e equilíbrio despendido no processo. Por me acompanhar desde o início da formação como designer e por ser referência de professora, profissional e principalmente de humanidade.

As cores que dão brilho a um esboço são parte do charme.
Não há dúvida de que podem, à sua maneira, realçar o
objeto em busca de sensação, mas torna-lo bonito ou digno
do nosso olhar, de modo algum podem. (Immanuel Kant)

MENEZES, Paulo Henrique de Oliveira. *A cor branca como permanência nos ambientes residenciais contemporâneos*. 170 f. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo em design de interiores sobre a cor, suas teorias e aplicabilidade em ambientes projetados. Por meio do recorte histórico modernista, no qual a arte visual explora a cromaticidade como elemento autônomo, enquanto as práticas construtivas se configuram por meio de uma nova ordem arquitetônica. Contextualiza o período da arquitetura moderna e as influências no design e na decoração, as mudanças dos padrões arquiteturais, no que concerne à cor, no design de interiores, em especial o branco, por meio de revisão bibliográfica, com o método analítico-sintético, da literatura consultada e das imagens relacionadas ao contexto histórico, alcançando a contemporaneidade. Apresenta as interlocuções da preexistência arquitetônica, as recomendações de aplicação cromática nos interiores, elucidando o percurso da policromia e da monocromia nos ambientes residenciais brasileiros. Por fim, são feitas considerações, alinhando o percurso da cor nos interiores residenciais, abrindo caminhos e tecendo críticas que apontam novas e aprofundadas investigações, no design de interiores.

Palavras-chave: cor, cor branca, design de interiores, arquitetura moderna.

MENEZES, Paulo Henrique de Oliveira. *White color as permanence in contemporary residential environments*. 170 f. 2019. Dissertation (Masters in Visual Arts) - School of Fine Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on interior design, about color, its theories and applicability in projected environments. Through the modernist historical clipping, where visual art explores chromaticity as an autonomous element, while constructive practices are shaped by a new architectural order. It contextualizes the period of modern architecture and the influences on design and decoration, the changes of the architectural patterns, as far as color is concerned, in the interior design, especially the white, through bibliographical revision, with the analytical-synthetic method, the literature consulted and the images related to the historical context, reaching contemporaneity. It presents the interlocutions of the architectural preexistence, the recommendations of chromatic application in the interiors, elucidating the course of polychromy and monochrome in Brazilian residential environments. Finally, considerations are made, aligning the course of color in residential interiors, opening paths and weaving criticisms that point new and in-depth investigations, in interior design.

Keywords: color, white color, interior design, modern architecture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da revista <i>Casa Cláudia</i> julho/18.....	17
Figura 2 – Capa da revista <i>Casa Vogue</i> novembro/18	18
Figura 3 – Painel de imagens perfil @decorandocomclasse	19
Figura 4 – Painel de imagens perfil @em_henderson	20
Figura 5 – Captura de tela de banco de imagens Google	20
Figura 6 – Cromofitose: Estudo 8	25
Figura 7 – Cromofitose: Intervenção artística 02	25
Figura 8 – Cromofitose: Intervenção artística 13	25
Figura 9 – Cromofitose: Intervenção artística 22	25
Figura 10 – Estímulo luz; sensação cor	30
Figura 11 – Cores luz primárias - vermelho, verde e azul-violetado – síntese aditiva: branco	30
Figura 12 – Cores pigmento opacas primárias - vermelho, amarelo e azul – síntese subtrativa: preto	31
Figura 13 – Cores pigmento transparentes primárias - magenta, amarelo e ciano – síntese subtrativa: preto	31
Figura 14 – Prismas invertidos	32
Figura 15 – Disco de Newton	33
Figura 16 – Cinza sobre fundo preto e branco	36
Figura 17 – Círculo de Goethe e o esquema de polaridade	37
Figura 18 – Círculo cromático desenhado por Goethe	38
Figura 19 – Associações psicológicas de Goethe	38
Figura 20 – Representação dos índices aproximados de luminosidade de diferentes cores.....	41
Figura 21 – Mistura aditiva e mistura subtrativa	42
Figura 22 – Contraste cinza; Contraste amarelo, vermelho e azul; Contraste cinza – fundo laranja e azul.....	43
Figura 23 – Harmonia das cores: esquema análogo e complementar.....	46
Figura 24 – Harmonia das cores: esquema triático.....	46
Figura 25 – Harmonia das cores: relação de separação complementar e relação complementar dupla	47
Figura 26 – Harmonia das cores: esquema monocromático.....	47
Figura 27 – Diagrama de proporção de cores: mostra das forças visuais.....	48
Figura 28 – <i>Quadrado Preto</i> sobre fundo Branco, Kasimir Malevich, 1913.....	50

Figura 29 – <i>Quadrado Branco</i> sobre fundo Branco, Kasimir Malevich, 1918.	51
Figura 30 – Grupo Frente. Guache sem cartão 62 x 50,5 cm (1956)	52
Figura 31 – Grupo Frente. Guache sem cartão 40,5 x 50,5 cm (1956)	53
Figura 32 – Hélio Oiticica (1959) <i>Invenção n. 2</i> , 30cm x 30cm, Coleção Cézar e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro	54
Figura 33 – Hélio Oiticica (1959) <i>Série Branca Tantrum</i> . Óleo sobre tela	55
Figura 34 – <i>Bilateral</i> Teman (1960).....	56
Figura 35 – Hélio Oiticica (1959) <i>Bilaterais</i> . Têmpera sem madeira. <i>Invenções</i> (1959), ao fundo	57
Figura 36 – Sistema de cor Pantone para moda e design de produto	64
Figura 37 – Paleta de cor Pantone: brancos para designers industriais	65
Figura 38 – Paleta de cor Pantone: brancos para designers de moda e interiores	66
Figura 39 – Paleta de cor na cartela da Coral: brancos preparados	67
Figura 40 – Paleta de cor na cartela da Coral: brancos suaves preparados	68
Figura 41 – Paleta de cores Coral com a palavra branco no nome da cor.....	69
Figura 42 – Paleta de cores brancas prontas Coral.....	70
Figura 43 – Paleta de cores brancas Suvinil	70
Figura 44 – Branco gesso: decomposição 1	72
Figura 45 – Branco gesso: decomposição 2	73
Figura 46 – Maison Ozenfant	92
Figura 47 – Villa Savoye	94
Figura 48 – Interior Villa Savoye	94
Figura 49 – Le-corbusier-polychromie-architecturale-1931	95
Figura 50 – Unite d' Habitation em Marshella	96
Figura 51 – Unite d' Habitation em Marshella: interior da habitação	97
Figura 52 – Le-corbusier-polychromie-architecturale-1959	98
Figura 53 – Casa Modernista da Rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik: Fachada.....	102
Figura 54 – Casa Modernista da Rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik: Cômodo do casal	103
Figura 55 – Ministério de Educação e Saúde	107
Figura 56 – Ministério de Educação e Saúde: paisagismo	108
.....	108
Figura 57 – Ministério de Educação e Saúde: <i>brise-soleil</i>	109
Figura 58 – Ministério de Educação e Saúde: <i>brise-soleil</i>	110

Figura 59 – Cartaz da primeira exposição de artes decorativas na França de 1925	120
Figura 60 – Fotografia aérea da exposição de arte decorativa	121
Figura 61 – Pavilhão Soviético.....	122
Figura 62 – São Paulo: início do século XX	124
Figura 63 – Interior Modernista de Warchavchik	126
Figura 64 – Interior da Casa Modernista de Warchavchik.....	126
Figura 65 – Revista <i>Acrópole</i> de fevereiro de 1940: Proposta de ambiente decorado da Cerâmica São Caetano	127
Figura 67 - Projeto sala de estar de Jhon Graz	129
Figura 66 – Revista <i>Acrópole</i> de fevereiro de 1940: Publicidade para artigos de decoração e revestimento	128
Figura 68 – Publicidade para artigos de decoração e revestimento.....	130
Figura 69 – Casa Canoa.....	134
Figura 70 – Casa Canoa: Sala.....	135
Figura 71 – Capa da revista Casa e Jardim: setembro de 1953	139
Figura 72 – Publicidade da revista Casa e Jardim de 1953	139
Figura 73 – Capa da revista <i>Casa e Jardim</i> : junho de 1959.....	140
Figura 74 – Capa da revista <i>Casa e Jardim</i> : setembro de 1959	140
Figura 75 – Sala: Jean Gillon em 1957	143
Figura 76 – Paleta Pantone da sala de Jean Gillon em 1957	143
Figura 77 – Sala de jantar: Jean Gillon em 1957.....	144
Figura 78 – Paleta Pantone da sala de jantar de Jean Gillon em 1957	144
Figura 79 – Sala de estar com escrivaninha: Darcy Penteado em 1968.....	145
Figura 80 – Paleta Pantone da sala de estar com escrivaninha: Darcy Penteado em 1968	146
Figura 81 – Sala de estar: Janete Costa em 1977	147
Figura 82 – Paleta Pantone da sala de estar: Janete Costa em 1977.....	147
Figura 83 – Sala de jantar: Janete Costa em 1981	148
Figura 84 – Paleta Pantone da sala de jantar: Janete Costa em 1981	148
Figura 85 – Revista Casa Cláudia de maio de 1989	149
Figura 86 – Capas de comemoração da revista <i>Casa Cláudia</i> de 1991 e 1995.....	150
Figura 87 – Capas de comemoração da revista <i>Casa Cláudia</i> entre 1996 e 1999	151
Figura 88 – Capas de comemoração da revista <i>Casa Cláudia</i> da primeira década dos anos 2000	152

Figura 89 – Captura de tela do Instagram - pesquisa #decoracao	155
Figura 90 – Captura de tela do Instagram - pesquisa #interiores	156
Figura 91 – Captura de tela do Instagram - Casa e Jardim.....	157
Figura 92 – Captura de tela do Instagram Casa e Jardim - Ambientes e descrição.....	158
Figura 93 – Captura de tela do Instagram - Casa Vogue.....	159
Figura 94 – Captura de tela do Instagram - Casa Vogue.....	160
Figura 95 – A cor no século XX.....	161

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD – Associação Brasileira de Design

ABRAFATI - Associação Brasileira dos Fabricantes de Tintas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 A COR	29
2.1 DEFINIÇÕES E CONCEITOS	29
2.2 HARMONIAS E ARTISTAS	39
2.3 A COR BRANCA COMO PALETA	58
3 A COR E O MODERNISMO.....	75
3.1 A ARQUITETURA.....	79
3.2 MATERIAIS CONSTRUTIVOS.....	85
3.3. A PALETA DE LE CORBUSIER	90
3.4 ARQUITETURA BRASILEIRA	99
4 A COR BRANCA NOS INTERIORES RESIDENCIAIS BRASILEIROS.....	112
4.1 A RESSIGNIFICAÇÃO DA CASA	112
4.2 O DESIGN NA CONFIGURAÇÃO DOS INTERIORES.....	123
4.3 A COR BRANCA NOS INTERIORES RESIDENCIAIS BRASILEIROS.....	136
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS	167

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de mestrado se desenvolve no campo do Design de Interiores¹ e tem interlocuções com a Arte e a Arquitetura, focalizando no uso do branco enquanto cor e outras paletas cromáticas, com referências artísticas nos ambientes interiores residenciais. Considera-se que pensar a cor ou sua ausência na contemporaneidade é prezar pelo exercício crítico do designer de interiores, hoje estabelecido como tal, assim como questionar e configurar elementos e espaços, a partir de discussões e estudos atualizados, em concordância com o pensamento contemporâneo em consolidação e abertura de compreensão da dinâmica de vida e necessidades reais apresentadas pela sociedade atual.

As investigações acerca do contexto no qual aloca-se o designer de interiores enquanto profissional específico e o trabalho projetual sobre o suporte arquitetônico, bem como o conhecimento e consideração de questões históricas e de preservação patrimonial, permeiam o entendimento de critérios e códigos difundidos, constituindo-se recursos de embasamento para trabalhos nos interiores contemporâneos, quanto ao uso da cor, relacionados ao entendimento da dinâmica de sua utilização durante o período da arquitetura moderna.

Nesse viés, o modernismo se configura e se concretiza de maneira encadeada às movimentações econômicas e apresenta um conjunto sólido, rompendo anos de tradições e reproduções revivais. No período moderno a maior parte das construções, subtraiu a cor, ela simplesmente não aparece. Uma despreziosa observação será suficiente para se perceber essa realidade.

A cor não aparece com preeminência em muitas obras recentes de arquitetura. Um olhar em qualquer arquivo de imagens representando as edificações mais consideradas do século XX mostrará a extensão em que a cor escorregou para fora da linguagem da arquitetura. (FRASER; BANKS, 2007, p. 76)

O esmaecimento das cores aplicadas nos interiores e o embranquecimento dos espaços, advindo de uma ideia que predomina nos anos de 1920 e 1930, se reflete na contemporaneidade. O pensamento modernista das cores puristas, encontram nos tons primários, aplicação em superfícies e poética de discurso na arte, no design e na arquitetura, enquanto o funcionalismo trata de maneira mais mecanicista os estilos de vida doméstica. Trata-se de uma realidade que

¹ Designer de interiores e ambientes é o profissional que planeja e projeta espaços internos, visando o conforto, a estética, a saúde e a segurança dos usuários, respeitadas as atribuições privativas de outras profissões regulamentadas em lei. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/L13369.htm>. Acesso em: 31 maio 2019.

convida a uma reflexão a respeito do projeto de ambientes, em específico pelo foco da presente pesquisa, dos ambientes residenciais, reavaliando os motivos pelos quais adotamos determinada paleta cromática, afim de um distanciamento da reprodução como prática.

Em muitos ambientes residenciais contemporâneos fica evidente a ausência de propostas projetuais em design de interiores que contemplem e/ou analisem a cor como parte do conceito da intervenção. Isto traz como resultado ambientes nos quais a cor branca é uma predominância, com poucas inserções de outras cores. Uma apreciação feita foi a observação em editoriais de decoração, bem como em mídias digitais, sobre a produção em design de interiores, tendo por foco as recomendações de harmonias cromáticas, da mesma forma que o consumo de tais recomendações. A capa da *Casa Cláudia* (Figura 1), publicada em julho de 2018, é uma representação recente e próxima de uma revista reconhecida pelo grande público brasileiro e que traz o branco como referência máxima de paleta.

Figura 1 – Capa da revista *Casa Cláudia* julho/18



Fonte: Já... (2018).

Associada à estação do inverno, pode-se dizer da especificidade de tal recomendação, uma vez que o frio da estação se reflete na paleta de cor escolhida. Ocorre que, além do Brasil não concentrar grandes regiões frias, este é um ambiente reconhecido como próprio também para as outras estações do ano, sob a argumentação da luz natural e frescor na atmosfera concebida para o projeto. Não se pretende com isso estabelecer valores de certo e de errado, mas observar como se comportam as recomendações nas aplicações de superfícies brancas para a composição dos ambientes residenciais contemporâneos.

Outra recente publicação, dessa vez da *Casa Vogue*² de novembro de 2018 (Figura 2), traz na capa uma artista, símbolo pop, cuja casa é apresentada como referência de beleza e sofisticação. Projetada por Arthur Matos Casas³ e equipe, o ambiente interior resulta da composição de uma base branca e diversos tons neutros que se harmonizam em monocromia, embranquecendo todo o espaço.

Figura 2 – Capa da revista *Casa Vogue* novembro/18



Fonte: Casa... (2018).

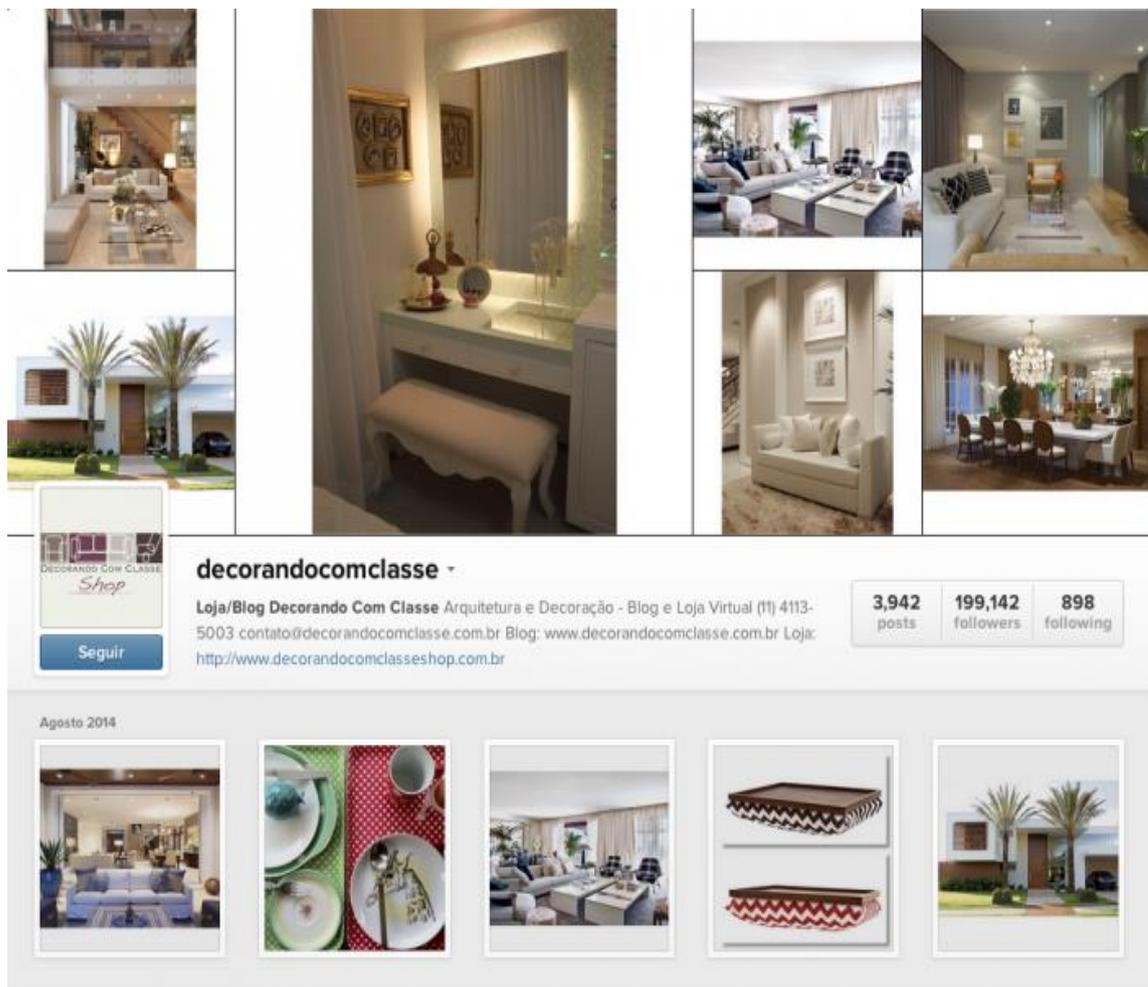
² Revista sobre tendências em decoração e arquitetura.

³ A equipe de designers, arquitetos e urbanistas se divide entre São Paulo e Nova Iorque, e possui obras em diversas cidades do mundo como Tóquio, Paris, Rio de Janeiro, Nova Iorque e São Paulo, criando um vocabulário reconhecido e publicado internacionalmente. (Disponível em: <<http://www.arthurcasas.com/#/studio/sobre>> Acesso em: 6 nov. 2018).

As amostras de arquitetura e decoração em redes sociais, a exemplo do Instagram, com perfis específicos, nos quais são apresentados ambientes decorados tendo o branco como paleta de cor predominante, são modelos que se perpetuam pela grande busca e acessos dos usuários a estes perfis, por apresentarem configuração de decoração apreciada por expressivo número de usuários.

Uma busca rápida, na internet, por “perfis de decoração mais visitados da rede social Instagram”, traz como algumas das muitas recomendações o website Biancogres⁴ (Figura 3); um dos 12 perfis sugeridos na lista do *website* Casa Vogue (Figura 4); um fragmento do banco de imagens do Google (Figura 5) e tantas outras recomendações não ilustradas aqui, mas que reflete, em sua grande maioria, modelos semelhantes aos representados abaixo.

Figura 3 – Painel de imagens perfil @decorandocomclasse



Fonte: Os Melhores... (2015).

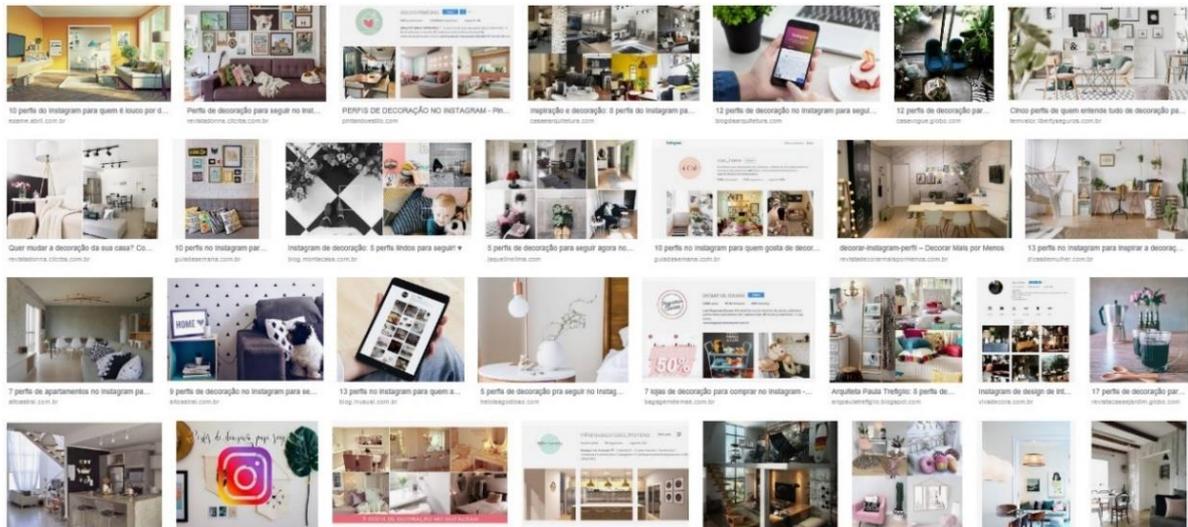
⁴ Empresa de revestimentos cerâmicos e porcelanatos.

Figura 4 – Painel de imagens perfil @em_henderson



Fonte: Mello (2015).

Figura 5 – Captura de tela de banco de imagens Google



Fonte:

https://www.google.com/search?q=ranking+dos+perfis+de+decora%C3%A7%C3%A3o+mais+visitados+do+instagram&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjEtMPZ5L_eAhWJC5AKHdxLCAEQ_AUIDigB&biw=1315&bih=574&dpr=0.65 Acesso em: 18 nov. 2019

Há no senso comum e também no conhecimento científico, afirmações sobre influência das cores nas questões psicológicas e de bem-estar. Essa questão suscita uma apreciação a nível

de estudos já realizados, que se aproximam da realidade local, a partir de observações dos sujeitos envolvidos, vindo a fornecer novos rumos de estudos no campo da cor.

No design de interiores, estudos e dissertações têm aberto campos de pesquisas a partir de questões específicas, considerando que as investigações sobre a cor se ampliam proporcionalmente à complexidade pertinente a cada ambiente, destino, região, cultura local e fluxo de pessoas, ao mesmo tempo que as discussões de identidade, na contemporaneidade, apontam o sujeito contemporâneo como um ser fluido (DÓRIA, 2018), cujas conexões não estão subordinadas a modelos rígidos ou pré-concebidos. A pesquisa, portanto, conecta o processo de transição do entendimento corrente sobre o modernismo e sua apropriação pelo contemporâneo, cuja abordagem se dá pelo viés do design de interiores, sob o olhar na configuração da paleta de cores aplicadas.

Diversos e significativamente explorados, como citado, são os estudos da cor, no entanto a abertura crescente dos eixos de pesquisa na esfera do design problematiza as questões da aplicabilidade dos princípios do design de interiores, seu resultado plástico e como a disposição presente ou ausente da cor nos espaços residenciais é resultante da construção do pensamento advindo de movimentos históricos na construção da identificação estética e cultural, demandando uma atualização historiográfica da arquitetura moderna.

Acrescenta-se aos aspectos já mencionados, alguns elementos sobre o estado atual da pesquisa em processo, relacionada ao tema no âmbito acadêmico. Nessa perspectiva, verificou-se a existência de dissertações que trazem a cor como tema, tais como as realizadas por Balieiro (2015), Lima (2015), Moceri (2016) e outros, que abordam, no aspecto da arquitetura, o tratamento cromático e as relações com o modernismo e a cidade.

Em termos de fontes bibliográficas consultadas sobre o tema, encontramos informações, sob as abordagens comentadas a seguir. Publicações de livros, que abordam a cor dentro do design gráfico, psicodinâmica, arte, processo criativo, arquitetura e decoração.

Pedrosa (2014a) vai apresentar a teoria da cor, numa pesquisa que revela sua existência enquanto luz e superfície aplicada. As articulações e teorias servem de base para diversos trabalhos que estudam e aprofundam o entendimento e percepção da cor. Em resgate a grandes artistas, desenvolve até atingir o período moderno para a arte, o comportamento da cor e suas possíveis harmonias.

Entender as bases da teoria da cor se revela como balizador para a compreensão do pensamento e percepção de suas influências, que se desdobram em diversos outros estudos que tratam de seu efeito físico e o psicológico.

Perspectivamente, há certa analogia entre os padrões da cor e os da forma: a alteração por acréscimo, diminuição ou mudança de posição de uma cor em relação ao conjunto faz mudar também o significado da estrutura. O que é necessário levar em consideração, com referência à cor, é que sua capacidade de influência psíquica tende sempre mais para os aspectos emotivos, ao passo que a da forma é predominantemente lógica. (PEDROSA, 2014a, p. 102)

Isso implica a consideração da cor como elemento de possibilidades estéticas e emocionais, com efeitos direcionados por meio de sua aplicação consciente ou inconsciente, em que se reproduzem tendências e recomendações.

Somam-se a isso os estudos e pesquisas da escritora e cientista social Eva Heller (1948-2008), nos quais fica claro que, em se tratando de cor, ainda existem controvérsias entre as ciências. No que concerne à sua conceituação, afirma que: “Para os que quiserem trabalhar com as impressões causadas pelas cores, as impressões psicológicas são essenciais”. (HELLER, 2014, p.18) Esse pensamento levanta a questão da influência da cor no comportamento humano, seja com a contribuição das artes, da moda, do design ou da arquitetura.

Esses eixos, por sua vez, são tratados por Fraser e Banks (2007) que, considerando as análises da arquitetura contemporânea, afirmam como a cor se distanciou da linguagem arquitetônica e os meios pelos quais esse elemento si vê resgatado.

Entendendo a dinâmica social, se verifica as influências presentes e reais dos manifestos modernistas no que concerne ao uso da cor, nas construções e espaços interiores quando afirmam Fraser e Banks (2007, p. 76): “No início do século XX, quando arquitetos como Adolf Loos (1870-1933) e Le Corbusier (1887-1965) começaram a criar edificações que se tornaram emblemáticas do movimento moderno, não havia lugar para a cor [...]”. Defendem ainda que tal realidade tinha por propósito evitar o mau emprego da cor, além de poder enfatizar os edifícios apenas usando o branco.

Esses brancos, especialmente na década de 1920, eram vistos no exterior das edificações, uma vez que os interiores guardavam estilos que apresentavam a cromaticidade pelas estampas e padronagens e ainda as superfícies pintadas.

Sobre a questão da cisão entre a cor e arquitetura, os primórdios do modernismo estão diretamente ligados a esse fenômeno, que vem a ser pauta nas discussões modernistas. Paim (2000) apresenta o cenário da ressignificação do ornamento arquitetônico, os desdobramentos funcionais a partir da indústria e como o pensamento moderno se articula no discurso do senso estético, pautado na arquitetura enquanto estrutura.

[...] artistas, artesãos e designers foram exortados a explorar as possibilidades plásticas dos materiais com os quais trabalhavam, mesmo daqueles mais comuns e impuros,

em nome da ‘verdade dos materiais’. Os ornamentos não foram compreendidos em oposição, mas em contínua negociação – para usar a expressão de Riegl – com a representação, com o sentido, com a expressão, com a construção, e também com as exigências ascéticas do modernismo. (PAIM, 2000, p. 116)

Portanto, as narrativas da preexistência arquitetônica e o seu exterior, suporte de trabalho do designer de interiores, levam em consideração os aspectos tanto da materialidade quanto da imaterialidade, concatenando com o pensamento de Pedrosa (2014a, p. 20), quando afirma que “A cor não tem existência material: é apenas sensação provocada por certas organizações nervosas sob a ação da luz [...]”. No entanto, atua reafirmando estilos, conferindo identidade ou revelando intenções, por intermédio dos artistas e designers como agentes modificadores do espaço.

Passado o período modernista, as discussões sobre a cor avançaram na arte, na arquitetura e no design, realidade vista em novas publicações de livros que tratam do tema, bem como a atualização do entendimento sobre o comportamento da cor nos ambientes interiores e fachadas arquitetônicas. Mesmo com avanços na profissão de design de interiores que impulsiona estudos, promove a reedição de outros livros já conhecidos, alguns já citados e tratados nesta pesquisa, além de estudos no campo da psicologia da cor, das recomendações de aplicação cromática, das análises quanto à óptica, e publicações de artigos que apresentam e discutem o tema, verificamos como os ambientes permanecem com a predominância do branco ou com tímida utilização de uma paleta de cor mais policromática.

Situação que se visualiza nas monocromias aplicadas nos ambientes residenciais contemporâneos, em especial nas que apresentam uma base branca, nas quais são uma constante. Ainda que as influências para uma composição policromática surjam como possibilidade de aplicação em ambientes interiores residenciais, o branco permanece como superfície aplicada na maior parte das áreas trabalhadas, referendadas pelos estilos e ênfase numa paleta de cor neutra e o consumo de tal padrão decorativo.

Os interiores domésticos priorizam, portanto, uma paleta de cor mais sóbria, refletindo a estética comum, cabendo a elementos pontuais um “toque de cor”, traduzido por texturas e estampas porventura utilizadas, como comentam Fraser e Banks (2007, p. 68) “Entre em uma casa decorada por uma empresa que vai revendê-la e você, muito provavelmente, encontrará todas as paredes pintadas de branco”. Sendo assim, espera-se contribuir com esta pesquisa para a ampliação da compreensão desse fenômeno, bem como apontar direcionamentos que visam aquecer as discussões e análises mais críticas a este respeito, visto que há uma lacuna onde os

estudos teóricos e experimentais não se veem refletidos numa vivência prática, cotidiana. É nesta realidade que esta pesquisa se insere de maneira a contribuir para esta reflexão.

Uma vez que a presente dissertação se desenvolve no campo da prática projetual em Design de Interiores, estabelecemos as seguintes questões: quais condicionantes, a partir do modernismo, passaram a ser associados ao uso da cor branca nos espaços residenciais, propiciando sua projeção nos interiores? Por que o branco permanece como escala cromática nos ambientes contemporâneos brasileiros?

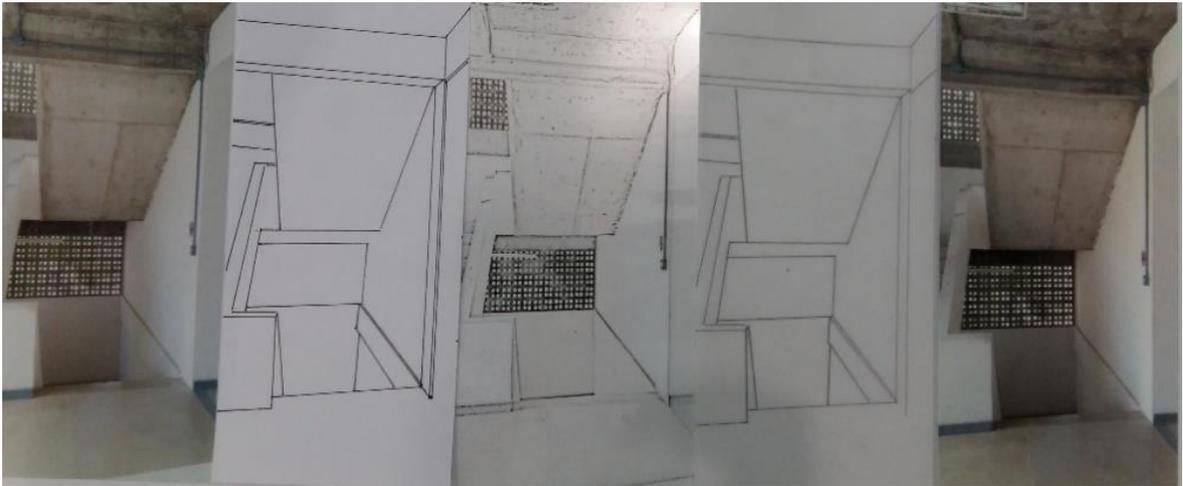
Dentre as motivações que nos levaram a desenvolver esta pesquisa está a admiração pela composição de ambientes de muitos períodos históricos, fruto da experiência como profissional em design de interiores e atuação docente das matérias de projeto e design.

O designer de interiores como profissão e, especificamente, a matéria de projeto, como disciplina acadêmica e depois como exercício profissional nos instruíram na observação desses ambientes, sua história, relação com a arte e a arquitetura, na sua composição e em aspectos metodológicos que envolvem o fazer designer de interiores.

Isto possibilitou observar a carência de estudos específicos sobre o tema da pesquisa. Cabe registrar que algumas das inquietações vivenciadas foram expressas numa intervenção artística chamada “Cromofitose”⁵, desenvolvida na disciplina da pós-graduação EBAA40: “Documentos de percurso: Registros e reflexões em processo criativo”, ministrada pela prof^a. dr^a. Maria Virginia Gordilho Martins (Figuras 6, 7, 8 e 9), ainda como aluno especial no programa. Parte das discussões advindas desta experiência foram subsídios para fundamentar a pesquisa.

⁵ Cromofitose foi uma produção artística desenvolvida no Pavilhão de aulas Mendonça Filho, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), se desdobrando numa intervenção no Instituto Sacatar, na ilha de Itaparica (BA). A proposta se desenrolou a partir de registros fotográficos do pavilhão, com ângulos de análises dos planos e superfícies brancas, extraíndo das imagens as linhas e formas retilíneas em contrastes com a cor branca. Numa poética do espaço físico e as reflexões da cromofitose (pano branco), as intervenções no Sacatar, tiveram por princípio estender sobre construções e pessoas um pano branco que se desloca como possibilidade da síntese cromática, tendo o branco como possibilidade de tudo.

Figura 6 – Cromofitose: Estudo 8



Fonte: produzido pelo autor.

Figura 7 – Cromofitose: Intervenção artística 02



Fonte: produzido pelo autor.

Figura 8 – Cromofitose: Intervenção artística 13



Fonte: produzido pelo autor.

Figura 9 – Cromofitose: Intervenção artística 22



Fonte: produzido pelo autor.

Quando se fala em design de interiores, é importante ressaltar a relação direta da metodologia com o público que se quer atingir. “Esses processos vão sofrendo adaptações ao longo dos anos por fatores como evolução tecnológica, cenário mercadológico, mudança dos padrões de necessidades psicológicas, entre outros” (SANTOS, 2016, p. 16), portanto a técnica e a arte dialogam em articulações que atendam a este fim, entendendo que as práticas do design de interiores estão atreladas a um contexto, no qual o resultado de metodologias e utilizações de formas plásticas e outros elementos visuais são consequências de um processo que se justifica dentro de uma realidade social.

Repensar o elemento cor configura-se ponto de convergência entre a lógica e a subjetividade na prática projetual de interiores, que concorrem para atender ao respeito a matriz arquitetônica, os anseios pessoais, valendo-se do potencial influenciador junto a questões cromáticas.

Nessa perspectiva, propõe-se como objetivo geral conhecer e ampliar as possibilidades de reflexão acerca do uso da cor branca nos ambientes residenciais contemporâneos brasileiros e na construção do projeto de design de interiores, partindo das bases do movimento modernista, seus representantes e influência destes, na arte e na arquitetura.

Como objetivos específicos, a pesquisa busca compreender as bases do movimento modernista, no Brasil, por meio de revisão bibliográfica nos campos da arte, do design e da arquitetura, identificando seus representantes e suas influências para criação de ambientes. Verificar o tratamento e aplicação da cor branca nos espaços interiores residenciais, como símbolo e definição de estilos. Apontar reflexões sobre o lugar da cor branca enquanto superfície aplicada, em monocromias e distintos matizes nos ambientes interiores modernistas brasileiros e em alguns artistas. Analisar o contexto pós-moderno, quanto ao uso da cor nos projetos de interiores residenciais, observando a permanência do branco, de maneira a refletir a presença ou ausência de outras cores na criação de projetos.

Em termos metodológicos, utilizam-se os métodos de análise e síntese e análise iconográfica. O primeiro diz respeito à identificação e tratamento dos dados levantados na documentação pesquisada, leituras de bibliografia específica a partir da qual foram feitos fichamentos e sínteses. O segundo possibilitará a análise dos diferentes ambientes tratados pela pesquisa, considerando aspectos descritivos da composição dos interiores e especificamente sobre o uso da cor.

O método histórico vem para uma compreensão dos contextos sociopolíticos e culturais em que se inserem os movimentos artísticos e arquitetônicos, nos quais se realizaram as produções, motivos de citação e análises. Quanto aos procedimentos metodológicos, foi

realizado levantamento bibliográfico e iconográfico em documentos impressos e eletrônicos, tendo como fontes principais: obras de referência, produções acadêmicas, catálogos de mostras, textos e revistas de sítios de internet e fotografias.

De posse do material para análise, a dialética entre a análise e síntese, constituirá parâmetros de compreensão do tratamento da cor nos espaços, considerando o entendimento histórico e motivacionais para a metamorfose dos ambientes. Considerando Castanho (1996), a análise decompõe uma realidade, em elementos intrínsecos à sua complexidade, enquanto a síntese, aloca estes elementos do todo, de maneira racional, recuperando seu movimento.

Orientando-se por tanto pelo pensamento dialético, o moderno, na compreensão de tempo e o modernismo, na compreensão de período, se veem desdobrados na contemporaneidade, para fins de situar as observações uma vez realizadas, sob os parâmetros atuais, no âmbito do design de interiores e sua relação na preexistência arquitetônica. Podendo essa preexistência ser mais ou menos recente.

Assim sendo, as imagens coletadas pertencem às configurações de salas de estar e jantar, em ambientes residenciais. Encontradas em edições da segunda metade do século XX, em que o Brasil se vê mais amadurecido no seu pensamento arquitetônico moderno, tendo em vista construções emblemáticas e a inauguração de Brasília, alcançando o tempo atual, da grande mídia *online*, verificando por meio da extração da paleta cromática, presentes nas imagens, o caminho percorrido pela cor até hoje.

Além da introdução, a pesquisa está estruturada em mais três capítulos e as considerações finais. Articulando as ideias e os pensamentos a partir do que apresentam os teóricos da arte e design, no segundo capítulo é apresentada a teoria da cor, sob o viés da Óptica Física. Os fenômenos estudados que atribuem valor à cor, numa revisão bibliográfica que permite identificá-la enquanto elemento que se propaga e os estímulos percebidos. Numa dialética da cor enquanto teoria que envolve a percepção visual e os processos criativos.

Essas articulações de teorias, no estudo levantado, formam as bases para os desdobramentos na investigação da cor, enquanto estudo, nesta pesquisa e, abre a possibilidade, no mesmo capítulo, de entender as harmonias e acordes cromáticos. O entendimento dessas harmonias tem por ênfase as monocromias, que são apresentadas explorando as graduações de cores, por meio de tons neutros e o branco, dentro da paleta de cores que se escolhe. Contextualiza os levantamentos com a análise de alguns artistas que têm em suas obras trabalhos de planos e linhas em matéria de cor branca. Culminando na atualização da cor branca e seus matizes, através das paletas do branco disponíveis hoje no mercado.

O terceiro capítulo traz um estudo embasado nas premissas do pensamento modernista, articulando os pensamentos e pensadores importantes para a redefinição da arquitetura, a partir do modernismo, que chegando ao Brasil absorve as diretrizes da base do movimento, adaptando-se às especificidades locais. Aborda como a cor foi tratada e o comportamento dela na configuração da paisagem arquitetônica e os reflexos nos ambientes interiores.

O quarto capítulo apresenta uma reflexão sobre o design de interiores, sua metodologia projetual e definições quanto ao uso da cor branca e sua permanência nos espaços interiores residenciais. Trata de análises sobre a modificação da relação da família com os ambientes, alterando entre outras questões a escala cromática, que vem a ser o objeto dessa pesquisa, de maneira que alcançamos os espaços projetados atualmente e suas respectivas paletas de cor, reverberando nas práticas projetuais e produção de ambientes, vistos em editoriais de decoração e sugestões de configurações.

Na sequência desses capítulos, concluímos a pesquisa, buscando aproximação entre as diretrizes modernistas, o senso de beleza e as práticas de decoração, demonstrando as interlocuções e contribuições para o design de interiores, em construção do pensamento crítico e desdobramentos para futuras pesquisas.

2 A COR

2.1 DEFINIÇÕES E CONCEITOS

A comunicação entre o homem e o meio ambiente engloba questões referentes à percepção humana da qualidade do seu entorno, sob aspectos relativos. Essa relativização envolve a interação com o meio externo através dos sentidos físicos e subjetivos, ou seja, a relação física e a psíquica, assim ocorre também com a cor.

A visão, tida como área nobre do corpo humano, exerce na maioria das vezes um papel importante na percepção ambiental, desencadeando sensações diversas e singulares. Sobre a visão humana, Pedrosa (2014a, p. 38) diz: “[...] Ela é coadjuvada pelo cérebro, o que lhe dá a possibilidade de projetar nas coisas as dimensões de nossos sonhos, povoando o universo visível com elementos de beleza e espiritualidade, próprios das aspirações humanas”.

A reflexão acima é resultado de estudos sobre cor e sua percepção. Por muito tempo a visão era entendida de acordo com a teoria dos raios visuais, na qual os olhos emanavam luz que se projetavam sobre os objetos. Hoje os estudos aceitam que não apenas os olhos, mas toda matéria emana luz, desde que seu valor esteja acima do zero absoluto. (PEDROSA, 2014a)

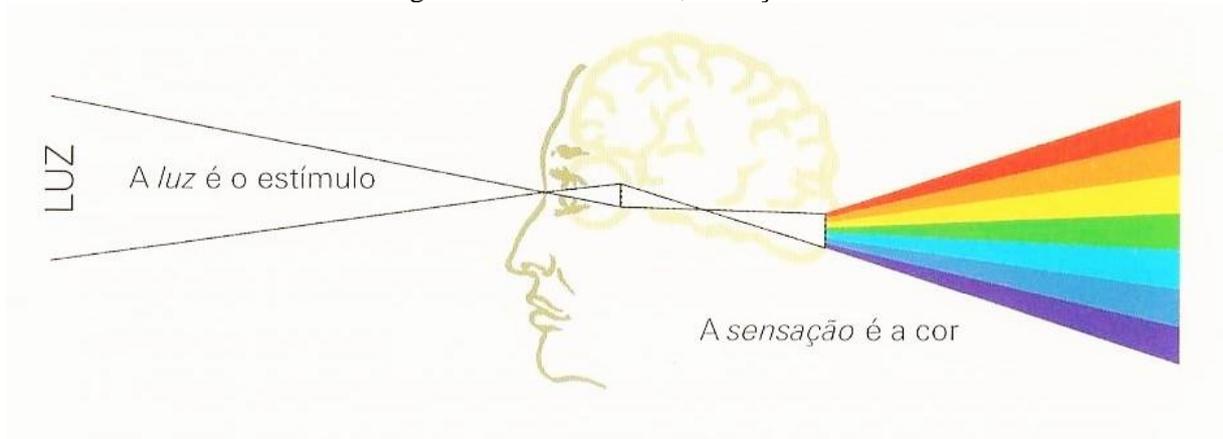
As teorias sobre a cor ganham novas bases com as contribuições das ciências humanas, que juntamente com as ciências exatas, afirmam a complexidade intrínseca aos modos de perceber do ser humano, em relação à cor. Com isso constatamos que a percepção da cromática não é apenas um fenômeno óptico, e nem apenas um instrumento técnico.

É lícito afirmar que, em se tratando de impressões, a relatividade das mesmas é um fato, podendo uma mesma cor representar ou imprimir diferentes sensações nos sujeitos, pois “A cor não tem existência material”. (PEDROSA, 2014b, p. 19) Essa afirmação aponta especificidades relativas ao efeito óptico de percepção da cor, embasada nas teorias de relação íntima da mesma com a luz, conferindo variações de coloração, proporcional à intensidade da luz incidida.

Os estudos sobre a relação da luz com a visão (Figura 10), subsidiadas pela Óptica Fisiológica esclarece que:

[...] quando a luz atravessa a pupila e o cristalino, atingindo os cones que compõem a fóvea e a mácula da retina no fundo do olho, é por estes decomposta nos três grupos de comprimento de onda que caracterizam as cores-luz: vermelho, verde e azul-violetado, cor esta cuja melhor denominação, em português, é índigo. (PEDROSA, 2014b, p. 19)

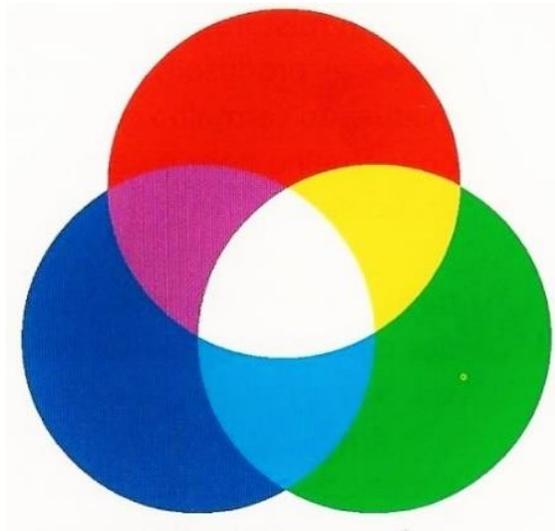
Figura 10 – Estímulo luz; sensação cor



Fonte: Pedrosa (2014b, p. 19).

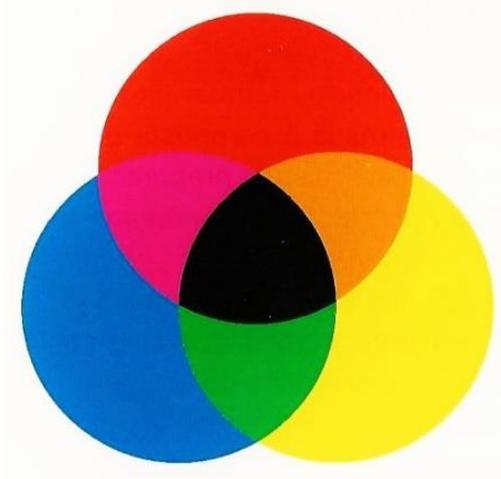
A percepção da cor, ou as sensações cromáticas, como coloca Pedrosa (2014a), se divide no grupo das cores-luz e cores-pigmento, sendo a luz branca a síntese aditiva da radiação luminosa visível (Figura 11), tendo como melhor expressão a luz solar. Já a cor pigmento (Figuras 12 e 13) trata-se da matéria que absorve a luz, a refrata e reflete, tornando perceptível aos olhos o tom específico. Por tanto a qualidade da luz é determinante para a denominação da cor percebida.

Figura 11 – Cores luz primárias - vermelho, verde e azul-violetado – síntese aditiva: branco



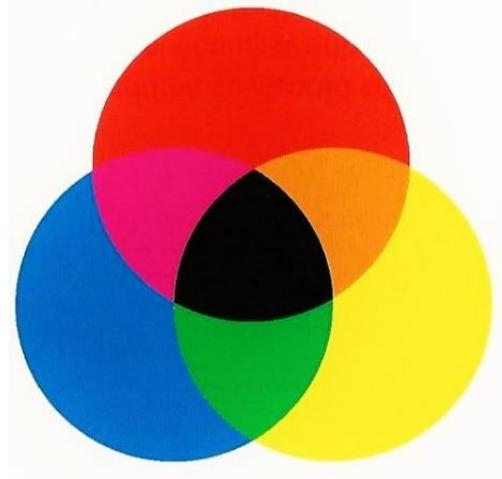
Fonte: Pedrosa (2014b, p. 29).

Figura 12 – Cores pigmento opacas primárias - vermelho, amarelo e azul – síntese subtrativa: preto



Fonte: Pedrosa (2014b, p. 29).

Figura 13 – Cores pigmento transparentes primárias - magenta, amarelo e ciano – síntese subtrativa: preto



Fonte: Pedrosa (2014b, p. 29).

Sendo os raios de luz responsáveis pela coloração que se vê e percebendo a particularidade de ação de cada um desses raios, podemos inferir que uma mesma cor poderá responder de maneira particular, de acordo com a luz sobre ela, ou seja, o raio incidido.

Um exemplo sobre essa resposta é apresentado por Pedrosa (2014a, p. 21), quando afirma que pode: “[...] um lençol branco nos parecer sempre branco, tanto sob a luz incandescente amarela como sob a luz violácea de mercúrio que o ilumina”. Percebe-se então a relação direta e simbiótica entre cor e luz, no entanto o cérebro é quem irá imprimir a resposta, de forma que mesmo o olho vendo uma alteração do branco, a resposta será sempre o branco, já que é essa a codificação cerebral atribuída à cor que o objeto reflete, quando exposto a luz do sol.

O ser humano, ainda que responda de maneira semelhante em relação à visão, guarda em si conhecimentos e sensações que vão oferecer-lhe parâmetros e reações emocionais diferenciadas, para uma mesma família de cor ou determinado matiz, exposto a um grupo de pessoas. O termo matiz obedece à definição apresentada por Pedrosa (2014a, p. 20), quando afirma que:

[...] para diferenciar a sensação cor da característica luminosa (estímulo) que a provoca [...] o melhor termo para essa característica do estímulo é matiz [...]. A cor será sempre a mesma, desde que os raios de luz estejam dispostos a exibir determinado comprimento de onda, a resposta perceptiva ocorre após o fenômeno óptico.

O estudo da cor, portanto, recebe atenção desde muito. No entanto, ganha importância, em nível de estudos sobre a óptica, após uma publicação do cientista Isaac Newton, em 1672, intitulado “A Nova Teoria sobre Luz e Cores”. Ainda que alguns filósofos já tenham abordado o assunto, é Newton quem sedimenta a questão da cor, enquanto fenômeno óptico, a partir da decomposição da luz branca, interceptando um raio de luz com um prisma.

A formação do espectro colorido após a passagem da luz por um prisma já havia sido discutido por pelo menos quatro filósofos naturais: René Descartes em sua *La Dioptrique* (1637), Robert Boyle em seu livro *Experiments and considerations touching colours* (1664), Francesca Maria Grimald em *Physico-mathesis de lumine* (1665) e Robert Hooke em sua *Micrografia* (1665). (SILVA; MARTINS, 1996, p. 313)

Os estudos de Newton sobre a Óptica Física resultam da sistematização da observação e experiências, tendo por base a luz solar. Sabendo que seus precursores deixaram um legado valioso para os avanços que empreendeu, termina por atingir o mais alto grau de conhecimento na época, tema da notória obra sobre investigações da cor, “Óptica – ou um Tratado sobre a Refração e as Cores da Luz”, publicado em 1704. (PEDROSA, 2014a)

No referido estudo, Newton experimenta a passagem da luz branca, se decompondo e formando o espectro. Adicionou a esse experimento um segundo prisma (Figura 14), no qual observou que as cores decompostas na primeira passagem se recompunham à origem, ou seja, torna-se luz branca.

Figura 14 – Prismas invertidos

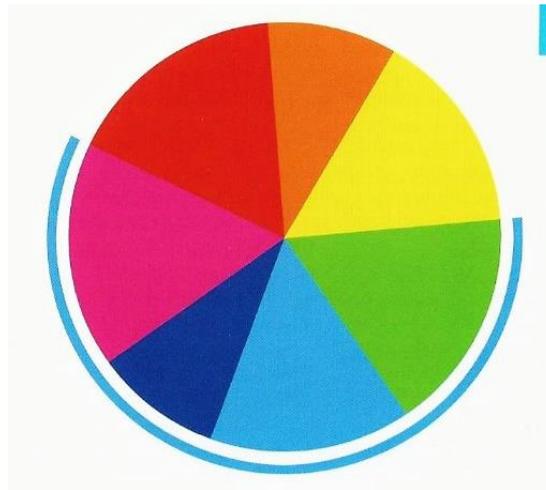


Fonte: Pedrosa (2014a, p. 60).

Em avanço as investigações, Newton observa que a refração da luz dependia do refrator e que diferentes refratores terminavam por variar a cor percebida. Nesse ínterim define os raios

quantitativamente por meio do comprimento de onda. Atribuindo valor matemático ao estudo, as cores do espectro (Figura 15) serão uma resultante de cálculos expressos em milimícrons⁶, evitando vulnerabilidade das variáveis da substância que os raios atravessam. No disco cromático da Figura 15, Newton reserva espaço correspondente a cada cor, de acordo com seus graus.

Figura 15 – Disco de Newton



Fonte: Pedrosa (2014a, p. 61).

O círculo cromático de Newton foi organizado por ordem das cores espectrais. Reservando espaços correspondentes a cada cor e seus graus, o disco quando rotacionado a determinada velocidade, não gera o branco como se difundia, uma vez que no círculo ilustrado as cores não estão com equivalência de espaços. O círculo de Newton, portanto, se comportava, sob rotação, da seguinte maneira:

Quadro 1 – Análise de rotação do círculo de Newton

VELOCIDADE (ROTAÇÃO POR MINUTO)	EFEITO
50 a 80	Visualizam-se as três cores primárias
Acima de 80	Desaparecimento do azul
A partir de 800	Efeito ocre

Fonte: elaborado pelo autor

⁶ Unidade de comprimento, equivalente à milésima parte de micron. O micron é uma unidade de medida muito pequena e seu nome origina-se da palavra grega *mikros*, que significa pequeno. Um micron equivale à milésima parte do milímetro, sendo, portanto, um milionésimo do metro. (Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/micron/>>. Acesso em: 11 Nov 2018).

As investigações de Newton em relação a cor ampliam uma ciência intrigante e fértil em explorações e novas descobertas. Sua teoria é base para entender processos passados e configura-se ponto de partida para investigações que se desdobram a partir de então no universo da cor.

No entanto diferentemente de Newton, que realizou estudos dentro da ciência tradicional e mecanicista, temos Goethe⁷, que vai trazer uma teoria das cores que transcende a visão particularizada da física da luz. As investigações de Goethe pluralizam o alcance do fenômeno da cor, uma vez que: “As cores, classificadas por Newton como uma propriedade da luz, subordinavam-se ao estudo desta última, limitando-se às experiências com o prisma em câmaras escuras”. (BARROS, 2006, p. 270) Com isso, Goethe não aceita que a luz branca era uma composição homogênea de todas as luzes coloridas.

A multidisciplinaridade da teoria de Goethe abrange fenômenos fisiológicos e psíquicos, que vêm a ser um pensamento contemporâneo, com avanços em pesquisas nessas áreas, contribuindo na comprovação do pensamento e da teoria intitulada doutrina das cores. (BARROS, 2006)

Divergente da abordagem de Newton, que observa o fenômeno da luz sob a ação e reação, Goethe vai observar o significado de tais fenômenos, com uma visão filosófica da natureza, considerando a percepção e sentidos do homem. Seu trabalho se desdobra sobre a utilização da cor considerando não apenas as influências de elementos da física, mas também da filosofia, fisiologia, psicologia e da química.

Dessa forma, o homem como o sujeito que percebe o fenômeno da cor será objeto de estudo de Goethe, por meio da análise da luz, considerando significados diante do que este sente. Sua teoria apresenta, portanto, a relação da percepção da cor sob aspectos que envolvem as sensações psicológicas e emocionais. Isso por conta de Goethe acreditar que a análise estritamente física limita e não permite a subjetividade do estímulo e reações sobre a cor percebida.

Goethe considerava que as teorias necessitavam ser experimentadas para então terem atestadas a veracidade delas. Em razão disto, seu pensamento apresenta discordância em relação a óptica física, fundamentada por Newton. Essa posição divergente resultava da não aceitação de razões especulativas, onde verdades relativas complicavam o que devia ser simples. Por isso

⁷ “Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). [...] estuda direito, embora tenha demonstrado desde cedo interesse amplo por muitas outras áreas do conhecimento, entre as quais, a literatura. [...] figura líder do movimento pré-romântico. [...] Entre 1786 e 1790 empreende viagens à Itália, nas quais vislumbra alguns dos conceitos que o levarão a propor uma teoria das cores.” (BARROS, 2006, p. 267-268)

sua posição não foi incompreensão do pensamento newtoniano, resultando, por tanto, em novas diretrizes para a teoria das cores. (PEDROSA, 2014a)

Na busca por estabelecer sua teoria, diferente de Newton, Goethe não restringiu sua observação a condições controladas das câmaras escuras, considerando a cor como um efeito da luz e não a luz propriamente dita e inicia sua pesquisa cromática pelos anos de 1870. “Goethe dedicou-se à investigação das cores ao ar livre, buscando respostas mais abrangentes e associações que aproximassem o fenômeno cromático do nosso órgão perceptivo (o olho) e do meio em que a cor se manifesta (a natureza)”. (BARROS, 2006, p. 275)

O caminho trilhado por Goethe considera a subjetividade que cerca o movimento de percepção, enquadrando sua teoria na *Naturphilosophie*, ou filosofia da natureza, olhando, sentindo e captando a cor, orientando-se pela intuição artística.

É fato que todo o esforço empreendido foi uma resistência declarada ao dogmatismo científico que cercava toda teoria levantada e apresentada por Newton. Por esta razão e pela própria metodologia adotada, a teoria de Goethe tem por intenção desdobrar o conhecimento das cores para diversos campos do conhecimento e não apenas a física.

É fato que sua oposição não era especificamente a Newton e sim à postura autoritária do cientificismo, que não aceitava qualquer tipo de questionamento. Por estes esforços a obra Teoria das cores, foi:

[...] produto de maior ambição intelectual, consumindo-lhe mais de 30 anos de esforços em período de plena maturidade, foi contestada por muitos, utilizada em silêncio por alguns e permaneceu por longos anos em completo esquecimento do público. (PEDROSA, 2014a, p. 62)

Um ponto que particulariza as observações de Goethe toca a questão da sombra. A obscuridade dos corpos é fator determinante para a coloração visível, uma vez que é a variação do comprimento de onda que determina a cor percebida. “Segundo Goethe, todos os corpos transparentes são sempre mais ou menos turvos, contém em maior ou menor escala alguma parcela de obscuridade”. (PEDROSA, 2014a, p. 67) Diante disso, enquanto Newton afirma que a existência da cor se dá unicamente pela presença da luz e estuda suas propriedades, Goethe estudará e considerará a luz e a sombra como primordiais para a existência da cor. Admitindo, portanto, o que chama de luz e não-luz.

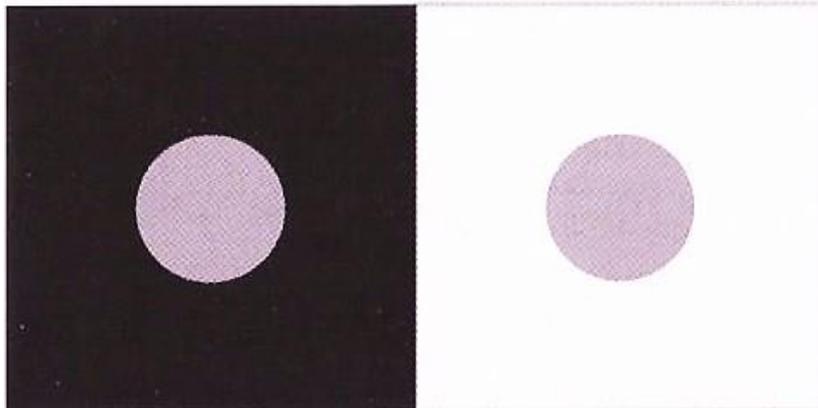
No estudo apresentado as cores são classificadas em três categorias : primeiro a partir da resposta dos olhos, numa ação mecânica e cerebral na qual a percepção cromática é resultante da sensação da cor percebida; segundo são as cores que resultam de corpos incolores com a

ação da luz branca; e a terceira são as cores próprias dos corpos. Assim sendo, são descritas as cores denominadas fisiológicas, seguida das cores físicas e por fim as cores químicas. “A moderna divisão dos campos que estudam as cores corresponde precisamente às três cores de Goethe: Óptica Fisiológica (cores fisiológicas), Óptica Física (cores físicas) e Óptica Físico-química (cores químicas)”. (PEDROSA, 2014a, p. 65)

Considerando todas as observações e levantamentos realizados por Goethe, fica explícita a relevância que dá não apenas à luz, mas também à sombra como formadora da cor percebida pelo órgão visual, e o comportamento mecânico do cérebro no equilíbrio de contrastes dentro da capacidade de percepção humana.

No estudo das cores fisiológicas, como ponto central de sua obra, conforme elucidado por Barros (2006), realiza observações quanto ao comportamento do cinza quando visto num fundo preto e num fundo branco (Figura 16).

Figura 16 – Cinza sobre fundo preto e branco



Fonte: Barros (2006, p. 61)

É possível perceber que o círculo cinza no fundo preto é mais claro, enquanto o mesmo círculo no fundo branco é mais escuro. Ainda no estudo de imagens pretas e brancas, mostra que um objeto parecerá menor que um claro de igual tamanho.

Goethe chega à conclusão de que essas distorções não são anomalias do aparelho visual, como se pensava, mas que elas fazem parte da nossa forma de ver. É que a vitalidade do olho se revela justamente na medida em que este aumenta os contrastes em situações adversas para aumentar a nossa capacidade perceptiva. (BARROS, 2006, p. 281)

Dessa forma, para Goethe, a percepção visual, o mundo que vemos, é construído pelo claro, escuro e pela cor. Engloba em sua pesquisa as sombras coloridas percebidas, que são cores complementares a cor do fundo onde é projetada. Da mesma forma, ele considera o

fenômeno do contraste. No contraste, ou cor inexistente, seguindo também considerações de Pedrosa (2014a), a percepção da cor contrastante se dá pelos fenômenos fisiológico, no qual há saturação da retina e vistas, e físico pela emissão da luz solar.

Indicando caminhos para a simetria, pela ação fisiológica e a complementaridade que também agrega a óptica física, Goethe propõe uma modificação no círculo cromático de Newton. Localizando as cores complementares diametralmente opostas por tanto simétrico.

Apresentando o círculo e considerando o minucioso estudo que realiza sobre a fisiologia, com a percepção da cor pela visão e sem deixar escapar os detalhes, Goethe objetiva encontrar uma lógica primordial na natureza. “Goethe preocupou-se também em calcular o tempo, em segundos, de permanência de cada cor na retina até que a imagem sumisse por completo”. (BARROS, 2006, p. 299) No caminho do estudo das cores fisiológicas, estabelece a necessidade que uma cor tem em relação à sua complementar.

A configuração do círculo de Goethe não teve à disposição das cores ordenadas de maneira fortuita. Uma vez que para ele o vermelho possui a mais alta emissão cromática e o posiciona no polo superior. Formando a triangulação das cores primárias, encontramos o amarelo e o azul na base, sendo do lado esquerdo o amarelo, enquanto no direito dispõe o azul.

Dentro da polaridade na qual organiza os resultados dos estudos cromáticos o lado esquerdo do círculo, será o polo positivo, portanto o lado ativo, enquanto o polo negativo, que se constitui o lado passivo é disposto ao lado direito. (Figura 17)

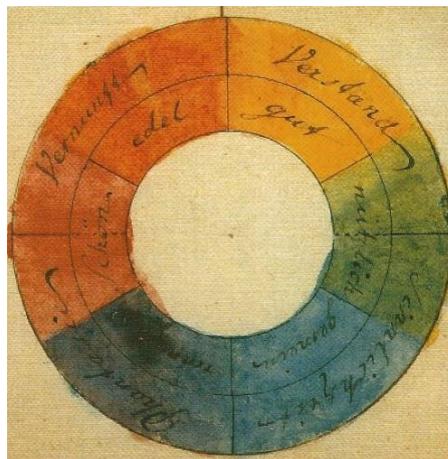
Figura 17 – Círculo de Goethe e o esquema de polaridade



Fonte: Barros (2006, p. 295)

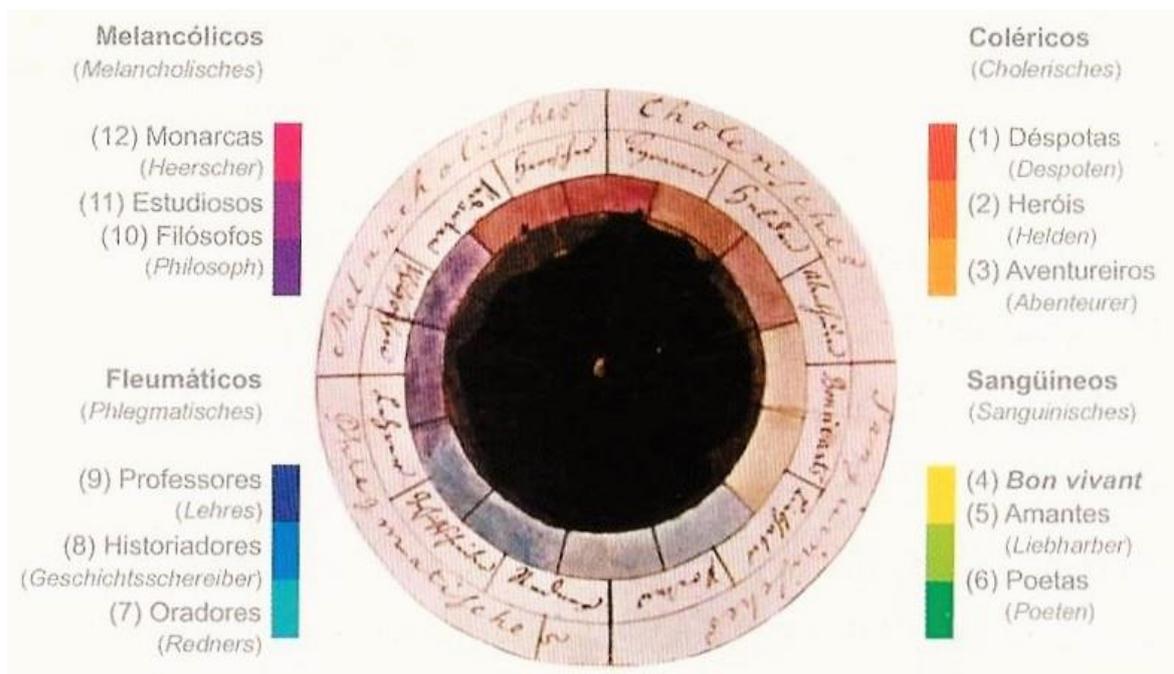
Com um forte posicionamento filosófico, Goethe conclui que as cores podem ter a finalidade não apenas estética, mas também moral e sensível. Estabelecendo analogias a sentimentos despertados a partir da percepção da cor, seu estudo culmina em associações subjetivas da natureza humana, como sensações e temperamento relacionados a própria qualidade do homem, bem como suas atividades e profissões. A Figura 18 ilustra o círculo desenhado por ele e na Figura 19 Barros (2006) esquematiza as associações psicológicas com as cores.

Figura 18 – Círculo cromático desenhado por Goethe



Fonte: Fraser e Banks (2007, p. 48).

Figura 19 – Associações psicológicas de Goethe



Fonte: Barros (2006, p. 303)

Pelos processos empreendidos por Goethe e suas considerações sobre a cor, que transcendem o universo da física, sua teoria é reconhecida por diversos outros estudiosos do tema, nos campos da química, filosofia, psicologia e fisiologia. Os artistas a consideraram por tratar das questões específicas quanto a diferenciação da cor prismática e da cor aplicada. As relações de luz e sombra e suas cores, conhecimento já usado antes.

Além disso, os estudos de Goethe vão subsidiar teorias desenvolvidas na Bauhaus⁸ como influenciadoras de pensamentos e métodos criativos que envolvem a cor. Seu interesse no modo como a natureza humana responde a ela, vai descortinar a questão da psicologia das cores. Uma pauta que não é nova, mas que responde quanto às preferências de cor e às questões pessoais de características do ser humano.

Aproximando estas reflexões ao design de interiores, considera-se que o indivíduo aprecia a cor em diversos suportes, desde à superfície de uma parede, à coloração de um objeto, que por fim configura o espaço habitado. Essa relação não é apenas permeada pela resposta física da cor, como também pelos aspectos de percepção, gosto e reação, consciente ou inconsciente do indivíduo com o estímulo luminoso, o matiz, a policromia.

Essa realidade implica uma troca diária de sensações, considerando o tempo de permanência nos respectivos espaços, bem como a relação deste com as pessoas que usam para descansar, trabalhar ou estudar. Assim como a relações do branco enquanto luz, mas também enquanto pigmento, mediante sua aplicação em maior ou menor escala.

2.2 HARMONIAS E ARTISTAS

Grande foi o tempo atravessado até a construção da teoria da cor, pela natureza complexa da observação da luz, sua definição e seus estímulos, enquanto sensação. Diversa é a gama de cores e por consequência as possibilidades de arranjos e harmonias. A utilização do colorido esteve subordinada, por muito tempo, as configurações religiosas e utilitárias, como coloca Pedrosa (2014a), o que inibiu o aprofundamento e investigações das leis físicas, como caminho para se estabelecer uma teoria.

⁸ “Criada em 1919 pelo arquiteto alemão Walter Adolf Gropius (1883 - 1969), com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, Alemanha, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. [...] A proposta de Gropius para a Bauhaus deixa entrever a dimensão estética, social e política de seu projeto. Trata-se de formar novas gerações de artistas de acordo com um ideal de sociedade civilizada e democrática, em que não há hierarquias, mas somente funções complementares.” (Disponível em, <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo368/bauhaus>>. Acesso em: 10 maio 2019)

Desde suas origens grega e latina, o termo harmonia foi bastante impreciso, significando proporção, ajustamento e arranjo. Só bem mais tarde ganharia um sentido definido: disposição bem ordenada das partes de um todo. Goethe considerava que, quando mesmo dentro da totalidade se percebem os elementos que a integram, cabe denomina-la harmonia. (PEDROSA, 2014a, p. 156)

Considerando que não apenas a óptica física, mas também as demais ciências, contempladas por Goethe se articulam na conceituação de harmonia, é necessário considerar as múltiplas possibilidades criativas enquanto elemento trabalhado. Vindo a produzir, pela liberdade de misturas e matizes, resultados capazes de gerar composições percebidas e absorvidas de diferentes maneiras.

Percebendo as diferenças quanto ao estímulo, obtemos as classificações de cores, de acordo com Pedrosa (2014a, p. 22), sendo elas: “Cor geratriz ou primária – é cada uma das três cores indecomponíveis que, misturadas em proporções variáveis, produzem todas as cores do espectro”. Por base, compreendemos que após a devida apropriação do conhecimento dessa classificação de cores, chegaremos as mais variadas combinações e possibilidades.

Surge, como produto da mistura das cores primárias as secundárias “formada pelo equilíbrio óptico por duas cores primárias”. As terciárias, “intermediária entre uma cor secundária e qualquer das primárias que lhe dão origem”. (PEDROSA, 2014a, p. 22)

Para cada uma das cores, existem associações de efeitos e sensações e ainda que consideremos as individualidades, os matizes serão, em sua totalidade, percebidos em diferentes intensidades, por diferentes sujeitos.

A cor refletida é percebida de maneira variável por conta da qualidade da luz e da capacidade de refletir dos corpos. (PEDROSA, 2014a) Considerando a cor-pigmento, além da luz incidida num corpo pintado, a qualidade do pigmento e as camadas aplicadas também atuam para a imprecisão na determinação exata sobre a reflexão de cada cor. Essa é uma questão importante considerando o pensamento de Newton no qual a harmonia das cores parte das disposições e interlocuções umas com as outras.

A mutabilidade que a cor sofre diante da situação em que é aplicada se dá, como visto, pelo próprio pigmento, sua aparência e os contrastes ocasionados pela relação com a luz e demais variáveis. No entanto, é preciso que se considere também o observador, uma vez que a estrutura ocular, especificamente a retina, atua ativamente na percepção cromática. “O processo de sensibilização da retina pela luz é indiscutivelmente a base do fenômeno da visão”. (PEDROSA, 2014a, p. 40)

Considerando que uma cor dificilmente aparece de maneira isolada, a interação entre as cores influenciará na percepção dos contrastes cromáticos, uma vez que mais de uma cor é percebida como estímulo luminoso e irá interferir pela interação entre si.

Na complexa rede de informações e experimentos sobre as harmonias, é necessário entender terminologias específicas, a fim de minimizar confusões recorrentes. São elas, escala de valores, acordes cromáticos e harmonia.

Observando a Figura 20, Pedrosa (2014a) esquematiza o comportamento da cor diante de sua degradação e rebaixamento. Analisando a partir das cores saturadas, estas degradarão no sentido do branco e rebaixarão no sentido do preto.

Dentro do que apresenta como escala de valores, a degradação será mais agradável na cor com maior reflexão luminosa, onde há afinidade com o branco, neste caso o amarelo e as cores em que ele predomina, ao passo que vermelhos e azuis terão maior afinidade com o preto, por possuírem menor índice de reflexão.

Figura 20 – Representação dos índices aproximados de luminosidade de diferentes cores

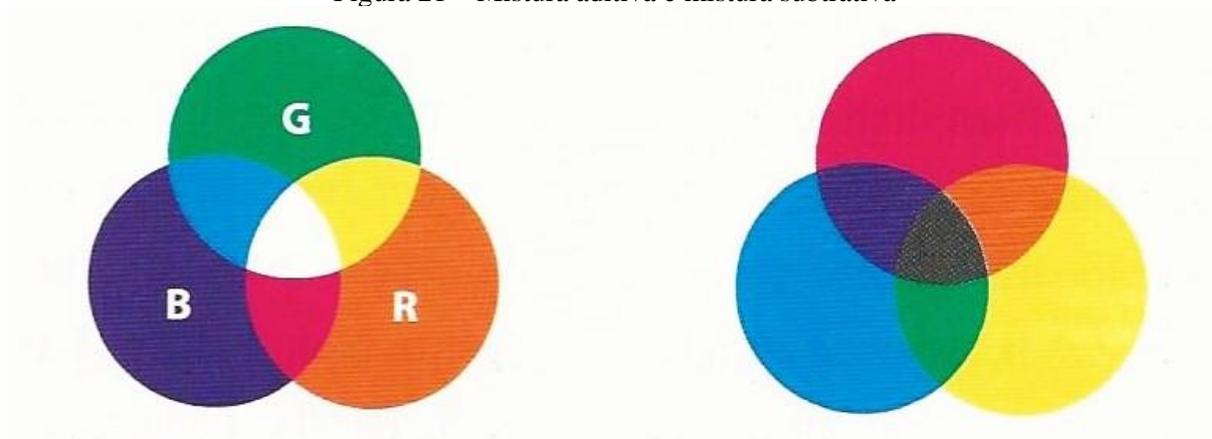


Fonte: Pedrosa (2014a, p. 160).

Afirmando Newton que o branco surge como produto de uma cor e sua complementar, cria o elemento básico do acorde cromático. Sobre esses acordes, elucida Heller (2014, p. 18) que uma cor “[...] está sempre cercada de outras cores. A cada efeito intervêm várias cores – um acorde cromático. Um acorde cromático é composto por cada uma das cores que esteja mais frequentemente associada a um determinado efeito”. Dentro dessa definição os esquemas de cor são referências para o trabalho de harmonia, já que, por vezes, esses esquemas são chamados de harmonia. “Nesse contexto, harmonia se relaciona com a expectativa de equilíbrio total ou neutralidade do olho/cérebro”. (FRASER; BANKS, 2007, p. 43). Pedrosa (2014a, p. 174), também elucida, sobre o entendimento de harmonia e acordes, quando diz: “Comumente a harmonia é confundida com a combinação ou acorde de cores”.

Ampliando as discussões acerca dos contrastes e percepções da cor, Itten⁹ trará uma importante contribuição no entendimento dessas relações. Seu ensino considera as experiências de Newton fazendo a diferenciação entre mistura de luz de mistura de pigmento, sendo a primeira uma mistura aditiva e a segunda subtrativa (Figura 21).

Figura 21 – Mistura aditiva e mistura subtrativa



Fonte: Barros (2006, p. 73).

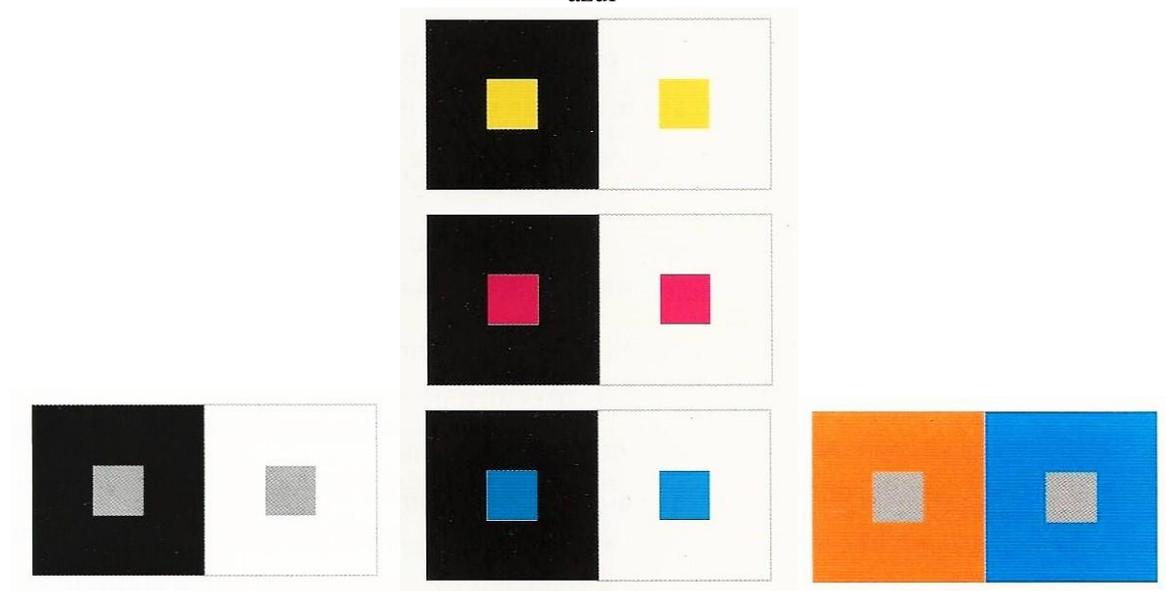
Considerando os pigmentos como cores corpóreas, a mistura de suas complementares ou em determinada proporção das três cores primárias, geram o preto como resultante subtrativa. Enquanto as cores não corpóreas geram o branco como resultante aditiva.

⁹ Johannes Itten (1888-1967), tendo sido professor do ensino elementar e secundário, leciona para crianças e jovens, vindo em 1916 a montar e dirigir sua própria escola de arte em Viena. Desenvolve métodos didáticos onde valoriza a expressão individual de seus alunos. Em 1919 recebe convite para lecionar na Bauhaus, contribuindo até 1923, quando suas propostas entram em conflito com a linha social da Bauhaus. Volta a dirigir sua própria escola. Em 1944, expõe seu trabalho sobre a cor em cidades da Suíça e Alemanha. Em 1961, publica *Kunst der Farbe* (A arte da cor), onde reúne sua experiência teórica e prática sobre as cores. (BARROS, 2006)

Assim, Itten distingue efeito cromático de agente cromático. Efeito cromático é o efeito que a cor tem em nós; é a realidade psicofisiológica da nossa percepção. Ao passo que [...], quando se refere ao agente cromático está se reportando à constituição do pigmento, ou seja, a sua realidade físico-química. (BARROS, 2006, p. 74)

Com isso esclarece as diversas variações da cor diante de diferentes contrastes. Uma mudança perceptiva, o que chama de psicofisiológica e não físico-química (Figura 22).

Figura 22 – Contraste cinza; Contraste amarelo, vermelho e azul; Contraste cinza – fundo laranja e azul



Fonte: Barros (2006, p. 75).

No branco, o amarelo parece mais escuro, com um efeito de fino e delicado calor; no preto, adquire extremo brilho e uma qualidade de expressão fria, agressiva.

O vermelho parece mais escuro no branco e seu brilho torna-se escasso; no preto o vermelho irradia um calor luminoso.

No branco, o efeito do azul é de escuridão e profundidade. O quadrado branco que o circunda parece mais brilhante que no caso do amarelo. No preto, o azul toma um caráter brilhante, com profunda luminescência do matiz.

[...] No azul, o cinza parece vermelho-alaranjado, ao passo que no vermelho-alaranjado ele adquire um aspecto azulado. (ITTEN apud BARROS, 2006, p. 74)

Uma vez que a percepção da cor muda de acordo com o contraste, segundo o pensamento de Itten há o efeito cromático e o agente cromático. O efeito é a maneira, é o que vimos ser a psicofisiologia, que é o efeito causado em cada pessoa. Já o agente cromático é a própria constituição do pigmento, o que de fato é enquanto realidade físico-química.

Ocorre que entre ver e perceber determinada cor existe um caminho permeado pela reação que o indivíduo expressa, seja pelo campo óptico, seja pelo universo emocional. Fraser e Banks (2010, p. 10) contribuem afirmando que:

O ato de ver alguma coisa vem antes do processo de reagir a ela. Alguns não podem ver cores, e outros as veem de modo diferente, mas geralmente nossos olhos funcionam da mesma maneira e o mesmo estímulo produz a mesma resposta no sistema visual de todos.

Uma vez olhando para uma parede pintada de vermelho, não haverá dúvidas quanto ao fato de existir uma cor aplicada àquela superfície, o que indica que a resposta visual acontece a todos. Considerando a visão normal, todos concluirão que se trata do matiz vermelho. Esse mesmo vermelho poderá produzir efeitos antagônicos, sugerindo, por exemplo, amor, sensualidade ou ainda excitação psíquica.

Ainda sobre esta questão, Kandinsky apresenta sua distinção entre o ato de ver e o de reagir ao que se vê, quando sugere a observação das expressões decorrentes da apreciação de uma paleta de cores, a saber:

Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. [...] Quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual ela se exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma. (KANDINSKY, 2000, p. 65)

A cor irá, de certa forma, influenciar, induzir, sugerir, consciente ou inconscientemente nossa interpretação, podendo moldar comportamentos, comunicando ideologias, subsidiando ou protagonizando mensagens ou posicionamentos e estilos, modelando pessoas, campanhas publicitárias ou ambientes, lares, edificações. De acordo com Fraser e Banks (2010), a dinâmica da percepção da cor será sempre o ponto de convergência do encontro com o mundo e consigo mesmo. Assim sendo, o contato com determinados matizes provocará, direta ou indiretamente, uma reação desencadeada pela percepção e experiência visual com determinada cor.

Ainda segundo Fraser e Banks (2010, p. 6), “[...] A ciência da cor é perturbadoramente complicada”. Não se pretende escalonar nem classificar de maneira rígida as cores do espectro, uma vez que sua diagramação e categorização não podem ser feitas de maneira simples. Até porque, quanto mais se estuda e analisam-se os meandros que envolvem a percepção da cor, mais possibilidades e especificidades são levantadas. Sobre esta relação complexa Fraser e Banks (2010, p. 6) afirmam que: “Encontrando o caminho para dentro deste labirinto, temos de encontrar o caminho para fora”. Há maior conhecimento de sentimentos que de cores, nesse intento, percebemos que uma mesma cor pode significar sentimentos diferentes. Essa estatística aponta que as vivências pessoais são determinantes.

A pesquisa apresentada por Heller¹⁰ (2014, p. 17) aponta um quantitativo de 160 sentimentos diferentes e características decorrentes da percepção da cor, “[...] do amor ao ódio, do otimismo à tristeza, da elegância a feiura, do moderno ao antiquado – foram associados a cores específicas”. No mesmo estudo, ela esclarece que essas combinações não têm como base os gostos pessoais, mas sim uma simbologia, uma vivência de infância, como traço marcante da personalidade, uma linguagem do pensamento.

Um terço da criatividade consiste de talento, um terço de influências ambientais que estimulam dons especiais e um terço de conhecimentos aprendidos a respeito do setor criativo em que se trabalha. Quem não souber nada a respeito dos efeitos gerais e da simbologia das cores, quem quiser confiar apenas em seus talentos naturais, será sempre ultrapassado por aqueles que possuem, além disso, esses conhecimentos. (HELLER, 2014, p. 17)

A classificação das cores aparece de maneira a setorizar e estabelecer famílias de matizes, que tornam a análise mais plausível e que tem sido a base dos diversos estudos já realizados sobre o assunto, assim como o conhecimento das harmonias cromáticas. A partir delas, conhecemos e identificamos os tipos de cores e estabelece-se uma relação de satisfação ou insatisfação, acomodação ou excitação, tranquilidade ou perturbação, regidos e influenciados, como já vimos, por questões culturais, religiosas, políticas e pessoais.

“Para o trabalho de harmonização empregam-se comumente as cores-pigmento de uso corrente entre os pintores e decoradores”. (PEDROSA, 2014a, p. 159) Assim sendo e diante das variáveis de percepção da cor, os aspectos tonais e de valores serão importantes ferramentas para o processo de harmonização, uma importante ferramenta para no design de interiores, diante da organização tridimensional.

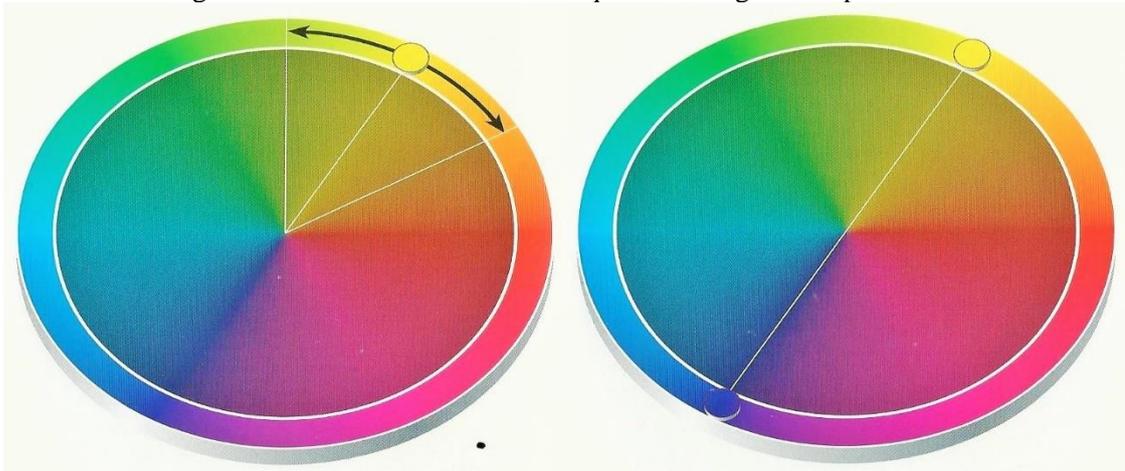
O uso do claro-escuro na harmonização dos tons é mais fácil para o pintor quando se trata de harmonização de tons puros. No entanto, dominar todas as possibilidades de combinações dentro das escalas de tons e valores não é simples nem fácil. (PEDROSA, 2014a)

No que concerne ao propósito das harmonias, os círculos cromáticos atuaram na indicação de matizes que funcionaram bem juntas. (FRASER; BANKS, 2007) As cores análogas e complementares se constituem as mais simples. As primeiras se localizam lado a lado no círculo, enquanto as segundas estão opostas entre si (Figura 23).

No entanto, diversas outras possibilidades existem considerando a escala de valores aplicada ao círculo cromático, contando também com os esquemas triáticos e monocromáticos.

¹⁰ Eva Heller (1948-2008), socióloga psicóloga e professora de Teoria da Comunicação e Psicologia da Cor. Autora de diversos livros, desenvolveu uma pesquisa no campo da psicologia da cor associando cores a sentimentos, a partir da percepção do indivíduo.

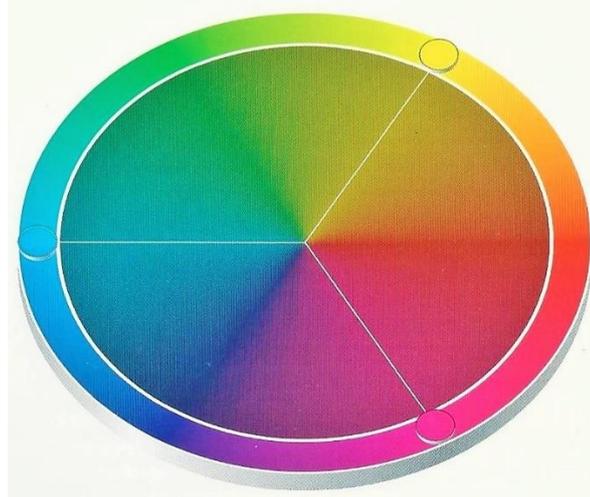
Figura 23 – Harmonia das cores: esquema análogo e complementar



Fonte: Fraser e Banks (2007, p. 42).

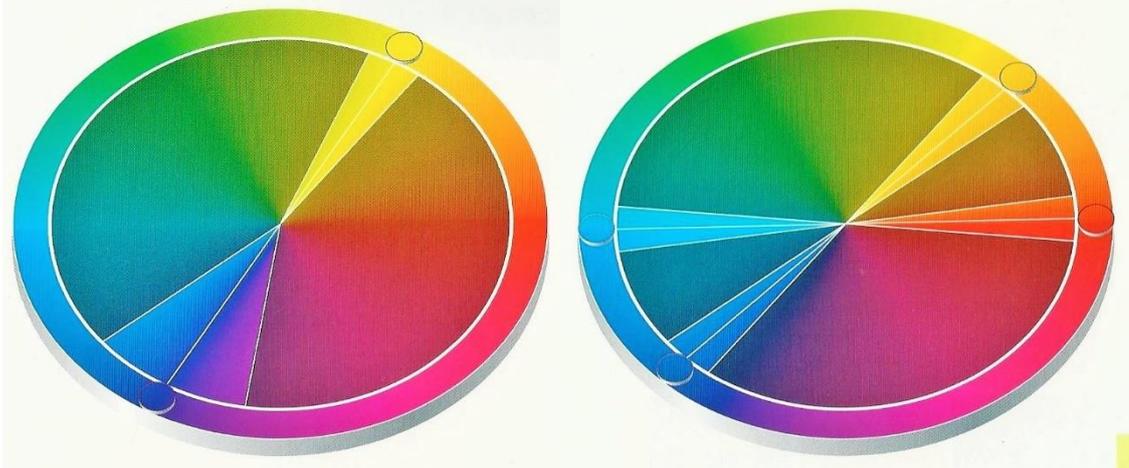
Considerando que a disposição das cores no círculo é equidistante, o esquema triático (Figura 24) usará essa disposição compreendendo a triangulação das cores primárias, que tende a ser mais marcante pelo caráter da saturação das cores. Será possível também uma tríade de cores secundárias e ainda um esquema complementar, considerando uma cor geratriz triangulando com dois matizes vizinhos ao seu complemento (Figura 25), formando um esquema mais sofisticado, pela articulação mais minuciosa.

Figura 24 – Harmonia das cores: esquema triático



Fonte: Fraser e Banks (2007, p. 42).

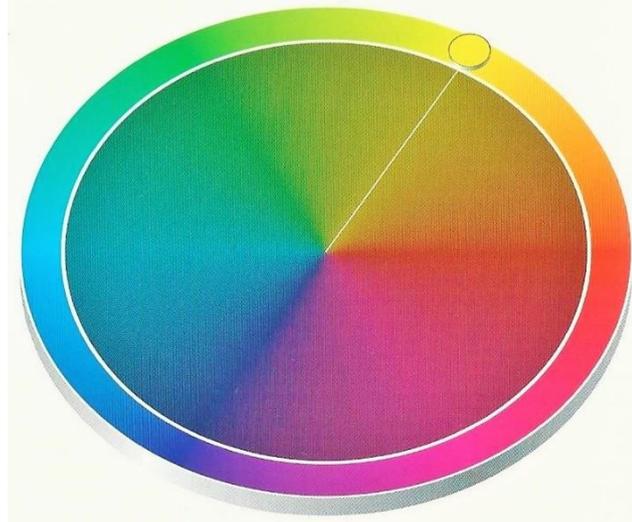
Figura 25 – Harmonia das cores: relação de separação complementar e relação complementar dupla



Fonte: Fraser e Banks (2007, p. 43).

Quanto aos esquemas monocromáticos, correspondem a variações de um mesmo matiz, produzindo diferentes tons (Figura 26). Por esta razão podem ser bastante monótonos desde que haja o domínio em grande área de um tom mais forte. Por se tratar da variação de uma cor referencial, provoca a sensação de continuidade.

Figura 26 – Harmonia das cores: esquema monocromático



Fonte: Fraser; Banks (2007, p. 42)

Estes esquemas levam em consideração a saturação e brilho numa superfície impressa ou a luz e sua reflexão numa superfície pintada. Guarda por tanto peculiaridades argumentadas por Fraser e Banks (2007, p. 43):

Aqui as proporções de Goethe para diferentes matizes não pode ser aplicada, mas note que o preto é o mais baixo do sistema (significando que pode ser usado mais

livremente) e o branco é o mais alto (significando que deveria ser com maior moderação).

Figura 27 – Diagrama de proporção de cores: mostra das forças visuais



Fonte: Fraser e Banks (2007, p. 43).

As proporções de cor apresentada por Goethe (Figura 27) e as observações de Fraser e Banks sugerem o domínio de pigmentos mais escuros quando no uso de monocromias. Isso pode ser usado em planos de fundo ou na própria ocupação de espaço em relação aos tons monocromáticos aplicados. Isso influencia no caráter de monotonia dessa natureza de esquema, mas atua na direção considerada como impressão de fria sofisticação. (FRASER; BANKS 2007)

Sobre estes estudos apresentados, podemos observar que a relação da arte e arquitetura vem de há muito. As construções tratadas como monumentos escultóricos se veem descritas na história da arte e também da arquitetura. Dessa maneira, enquanto planos e volumes, os artistas, desenvolvendo obras que permitem uma leitura do objeto enquanto elementos tridimensionais, criam analogias diversas por meio das formas, linhas e cores.

Alguns artistas apresentam suas obras nas quais a cor branca aparece de maneira significativa. Estes objetos e formas, se aproximam de elementos escultóricos, em analogias visualizadas como arquitetônicas.

Para tanto autor/artista brasileiros, mas também de outras nacionalidades, no recorte do tempo onde correm suas produções e buscando as aproximações desejadas, no período modernista, considerando este período como um acontecimento globalizado, os artistas aqui selecionados apresentam um conjunto estético de superfícies, linhas e volumes.

Acreditando que a arte deve ser independente enquanto criação do artista, Malevich¹¹ (1878-1935) sustentou a ideia de que arte deve ser desprovida de utilidade, uma vez que qualquer proposta utilitária estaria subordinada ao Estado e suas ideologias.

Seu legado é definido a partir dos trabalhos em metal e principalmente pela geometria, acreditando que a linha reta representa a supremacia do homem em detrimento da natureza. “O quadrado, que nunca se encontra na natureza, era o elemento suprematista básico: o fecundador de todas as outras formas suprematista. O quadrado era um repúdio ao mundo das aparências e da arte passada”. (SCHARF, 1991, p. 100)

Com as representações geométricas, a arte suprematista visava estabelecer símbolos profundos sobre a relação do homem com o universo tangível e intangível. Diante dessa intenção, as cores representadas em suas obras, somadas as formas adotadas, cumpriam este papel interpretativo, criando realidades transcendentais.

Na produção de Malevich juntamente com as linhas, que entre as formas produzidas destacam-se os quadrados e retângulos, as cores funcionam como limites importantes na poética construída em seu discurso.

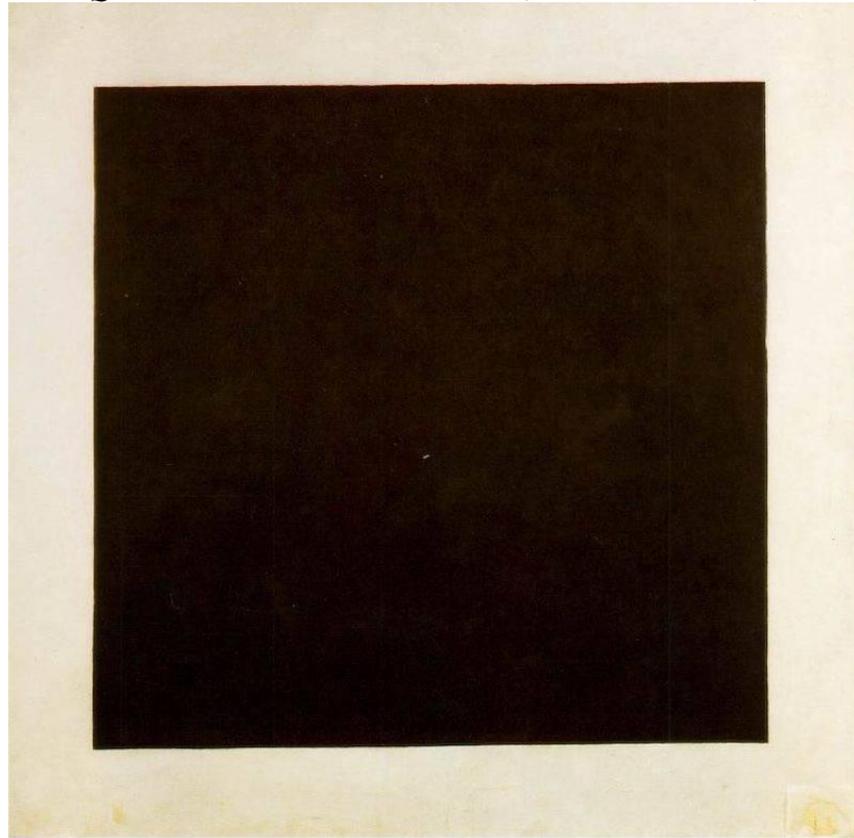
Quando expõe a obra *Quadrado Preto* suprematista (Figura 28), o artista versa sobre os antagonismos do cheio e do vazio, propondo uma leitura do mundo carregada de significados. O suporte da pintura, o elemento branco transpunha os limites, delimitados no quadrado preto, como afirma (SCHARF, 1991), que traz a latência de significados, o preenchimento da ausência de qualquer objeto.

Ainda sobre a leitura de mundo e a escala cromática adotada, essas monocromias caminhavam para a maturidade de seu pensamento. A linha tênue desenhada no limiar entre o preto e o branco, se rompe. A visão metafísica do mundo, traduzida em sua pintura, seria o caminho para uma nova apreensão de mundo. O branco carrega a mais forte simbologia, representando a ausência de limites, não mais demarcados. Dilata-se o ilimitado, rompido no mundo exterior e também no interior.

O suprematismo refletiu a essência material do mundo feito pelo homem, como também comunicou um anseio pelo inexplicável mistério do universo. Embora reduzidas a simples formas geométricas, as composições de Malevich parecem ser, por vezes, referências quase literais a objetos reais: aeroplanos em vôo, conjuntos arquitetônicos como se fossem vistos do alto. (SCHARF, 1991, p. 101)

¹¹Kazimir Severinovich Malevich, que se destacou no início do século XX, é considerado entre os maiores representantes da arte abstrata. Principal nome do Suprematismo, considerado o próprio espírito condutor desse movimento artístico surgido na Rússia em torno de 1913. “Desdenhava a iconografia tradicional da arte representacional”. (SCHARF, 1991, p. 100)

Figura 28 – *Quadrado Preto* sobre fundo Branco, Kasimir Malevich, 1913.



Fonte: Suprematismo... ([201-?]).

Muitas foram as interpretações atribuídas às obras de Malevich. O pensamento expresso por Scharf (1991), citado anteriormente, levanta a questão do olhar do mundo material, construído a partir das edificações e a composição visual formada, resultante de planos e formas geométricas.

Intencionalmente ou não, o conjunto trata de um mundo abstraído a formas racionais, em pleno domínio do homem sobre a natureza, o que não inibe associações do abstrato com o mundo concreto, ainda que essa não tenha sido a intenção do suprematista.

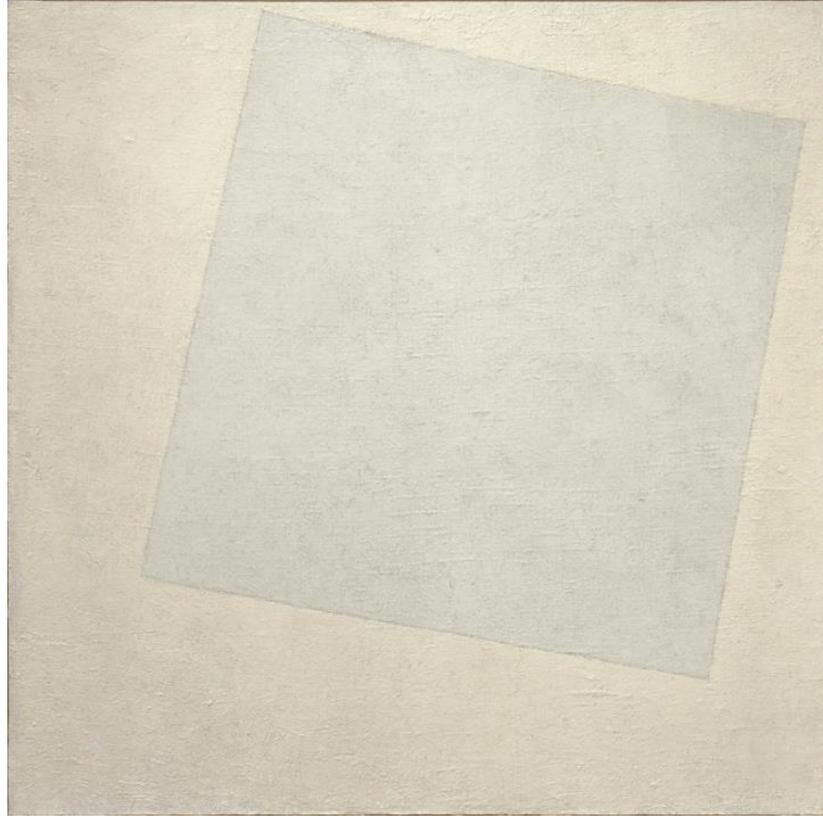
Percebe-se, então, que no aprofundamento de seu pensamento, a noção de mundo supera o plano da tela, transbordando em percepções, atingindo a manifestação do não ainda revelado. O branco, portanto, revela o nada, que nos antagonismos suprematistas passa a se constituir a essência da existência.

Nesse entendimento, Malevich pinta um quadrado branco sobre um fundo branco (Figura 29), que, de acordo com Scharf (1991), ignora-se exatamente o que quis representar o artista. No entanto não se pode desconsiderar toda a discussão levantada em suas produções.

Já com o pensamento da busca da essência das coisas, sua arte aponta o caminho do que seria a abstração máxima. As superfícies e planos rompem seus limites e demarcações e a arte

colabora para uma compreensão além das formas e coisas, contribuindo para uma nova maneira de perceber o mundo.

Figura 29 – *Quadrado Branco sobre fundo Branco*, Kasimir Malevich, 1918.



Fonte: Suprematismo... ([201-?]).

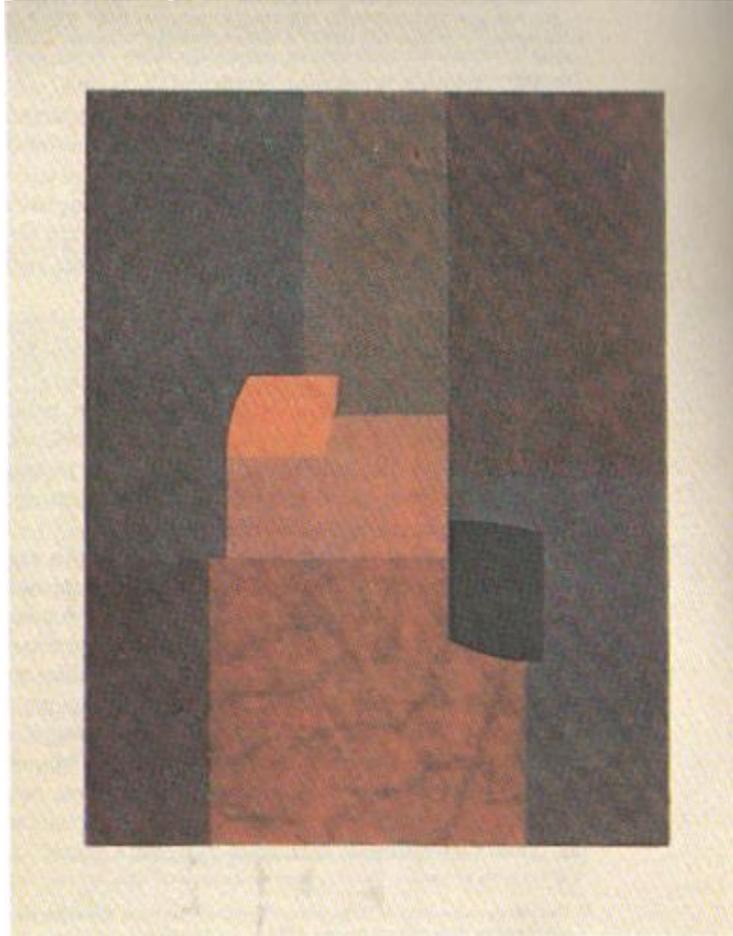
No panorama da arte, em que se situa o Suprematismo, a oposição aos aspectos figurativos, atinge a supremacia do sentimento, a pureza na percepção pictórica. Sobre o branco sobre o branco, ainda acrescenta Scharf (1991, p. 101):

[...] no contexto de suas obras e considerando suas próprias declarações, não será audacioso demais supor que pretendia transmitir algo como a emancipação final de consciência suprematista. O quadrado (a vontade humana, talvez o homem?) solta a sua materialidade e funde-se com o infinito. Um tênue vestígio de sua presença é tudo o que resta.

Ainda que buscando distanciar-se de uma filosofia mais espiritual, a formação teológica de Malevich influencia na maneira de interpretar suas obras. Evitando qualquer representação associativa, o abstracionismo produzido encontra no branco sua representação máxima, podendo ser o abismo do infinito, o tudo.

Neste ponto da atuação da cor como estrutura impalpável, mas incorporada de matéria, damos um salto no tempo e espaço. Hélio Oiticica¹² (1906-1964), abrange o fazer artístico a uma percepção da cor mais apurada, em experiências desenvolvidas no Grupo Frente (Figuras 30 e 31).

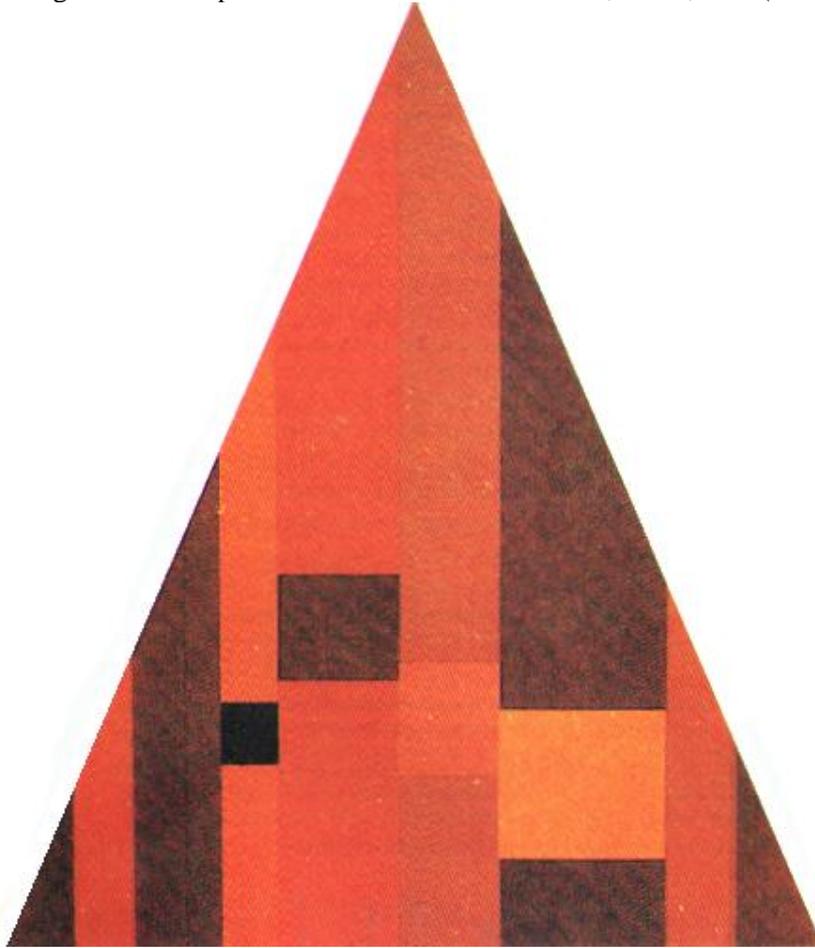
Figura 30 – Grupo Frente. Guache sem cartão 62 x 50,5 cm (1956)



Fonte: Favaretto (1992, p. 54).

¹² Nascido no Rio de Janeiro, Hélio Oiticica teve contato com a arte dramática quando regressa ao Brasil, em 1950, após morar por dois anos em Washington, onde frequentou pela primeira vez uma escola formal (Thomson School). Na oportunidade, teve contato frequente com museus e galerias de arte. Com ela a estudar pintura com Ivan Serpa (1923-1973), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Neste período já havia visitado a II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e visitado as salas especiais e Paulo Klee (1879-1940), Alexander Calder (1898-1976), Piet Mondrian (1872-1944) e Pablo Picasso (1881-1973). Em 1955, entra em contato com o Grupo Frente, onde participa da exposição do Grupo no Museu de Arte Moderna, neste período encontra a artista Lygia Clark (1920-1988) e os críticos de arte Ferreira Gullar (1930) e Mario Pedrosa (1900-1981). Iniciando com as pinturas abstratas. Hélio Oiticica foi importante artista brasileiro. Pintor, escultor e performático, que reúne em sua biografia obras que vão descortinar a arte no sentido pictórico e tridimensional, reunindo exposições coletivas com importantes artistas e individuais a nível nacional e internacional. (Disponível em <<http://www.heliooitica.org.br/biografia/bio.htm>> Acesso em: 17 abr. 2019).

Figura 31 – Grupo Frente. Guache sem cartão 40,5 x 50,5 cm (1956)



Fonte: Favaretto (1992, p. 55).

Estabelecendo o pensamento da cor como potência, Oiticica busca desenvolver os experimentos pelo princípio da espontaneidade, transpondo o dogmatismo adotado como consequência das práticas neoplasticista¹³, lideradas por Mondrian¹⁴ e concretas¹⁵, em pinturas monocromáticas (Figura 32), enquanto planos, na série *Invenções*, entre 1959 e 1962.

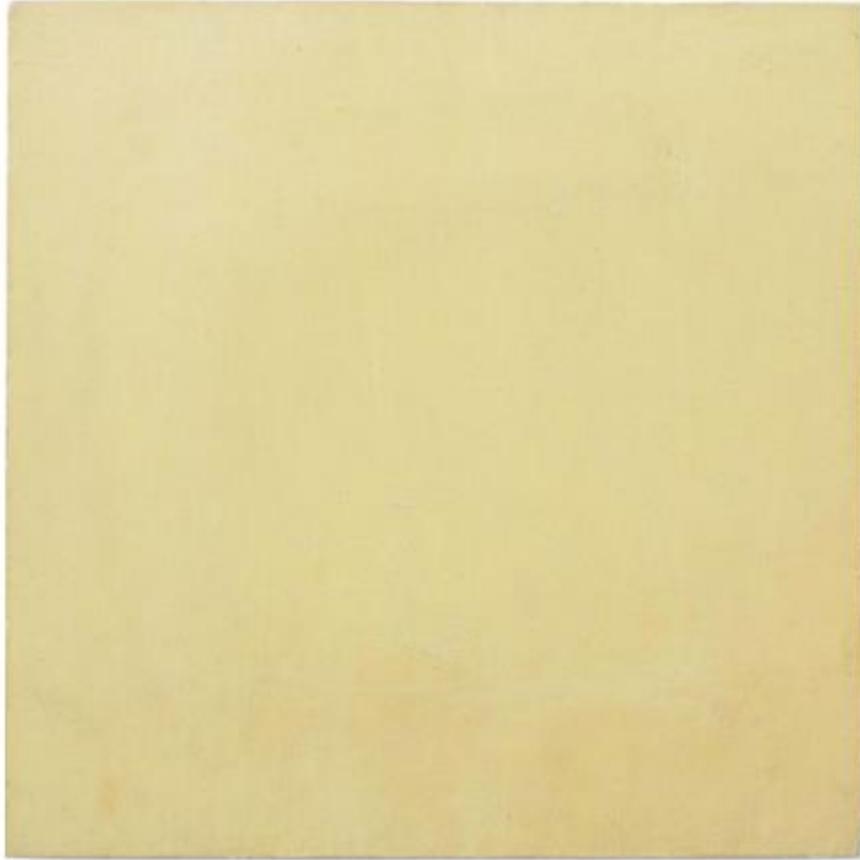
Inicialmente, período concreto (1954-1956), nos guaches sobre cartão e nos quadros, Oiticica satura os planos de cor em pesquisa claramente neoplástica, ou então dispõe formas geométricas coloridas sobre fundo branco, repropoando Malevich. (FAVARETTO, 1992, p. 51)

¹³ Neoplasticismo é o termo criado pelo artista holandês Piet Mondrian para uma arte abstrata e geométrica. Segundo o artista, a arte deve ser desnaturalizada e liberta de toda referência figurativa ou de detalhes individuais de objetos naturais. Assim, Mondrian restringiu os elementos de composição pictórica à linha reta, ao retângulo e às cores primárias, azul, amarelo e vermelho, aos tons de cinza, preto e branco. (Disponível em <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/constitutivismo/neoplasticismo/index.html>> . Acesso em 16 nov 2018).

¹⁴ Piet Mondrian (1872-1944), pintor modernista, associa-se ao movimento neoplástico. Define a linha, o plano e a cor como elementos estruturais da visão.

¹⁵ Movimento que traz a ideia da arte como resultado de elementos plásticos puros, sendo as linhas, planos e cores.

Figura 32 – Hélio Oiticica (1959) *Invenção n. 2*, 30cm x 30cm, Coleção Cézar e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro



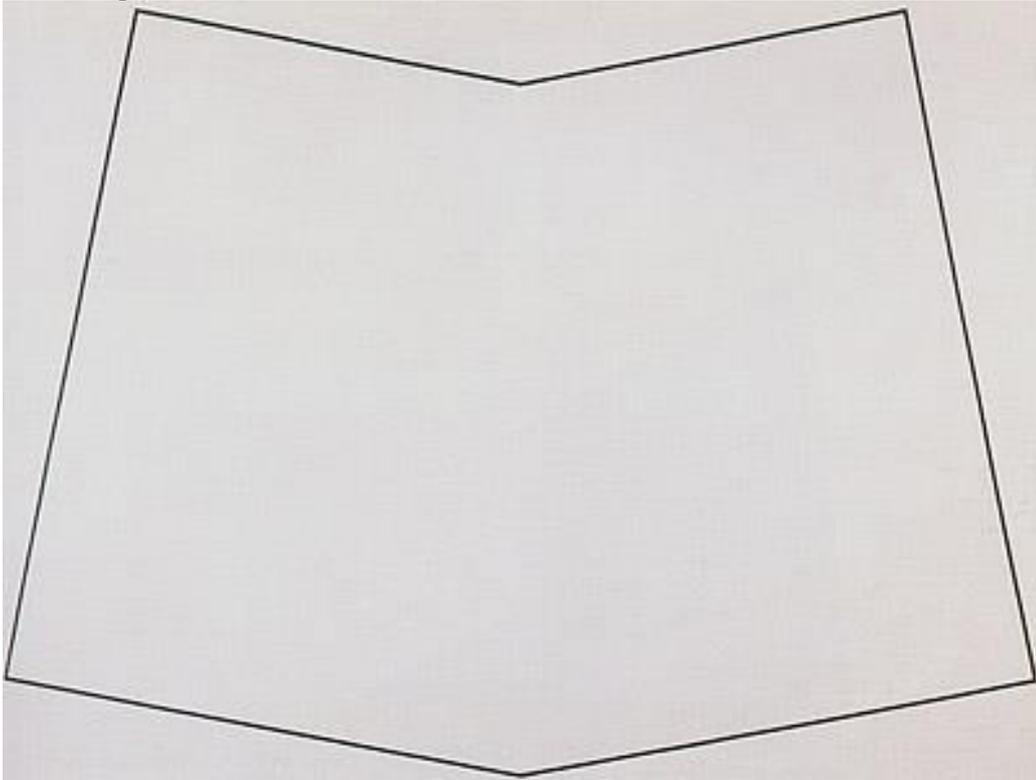
Fonte: Prates (2010).

Deflagrado o trabalho com as cores, seleciona o branco, amarelo e vermelho luminoso, pois considera mais receptivas à luz. Assim funde luz e cor, na criação da “cor-tempo”. (SANTOS, 2012)

Na fase visual, Oiticica inicia na arte concreta. (FAVARETTO, 1992) Aqui a articulação de signos visuais centra na questão pictórica. A cor na superfície ou no espaço arquitetônico. Avança, portanto, para o rompimento do espaço plástico, estabelecendo novas ordens na concepção artística.

As investigações cromáticas recebem o tratamento da cor enquanto elemento ativo. É quando Hélio Oiticica conceitua a “cor-tempo”, em suas séries *Branca* (1958-1959) e *Bilaterais* (1959). A cor é ativa pela própria expressão e temporal por excelência. (SANTOS, 2012) Entender isso possibilita novo sentido a cor na arte, por adotar as qualidades da cor-luz, ou seja, sua existência genuína, portanto ativa e temporal (Figura 33).

Figura 33 – Hélio Oiticica (1959) Série *Branca Tantrum*. Óleo sobre tela



Fonte: Série... (2019).

Visando a relação uníssona cor e luz faz uso de pinturas em qualidades diferentes para uma mesma cor, “[...] (dois brancos puros diferentes) ou mudar a direção das pinceladas em duas áreas diferentes (uma vertical e outra horizontal, por exemplo) para que uma mesma cor tomasse dois aspectos”. (SANTOS, 2012, p. 73) Neste momento trabalhar a cor-luz não objetivava eliminar o suporte, abstraindo a estrutura, e sim favorecer a apreensão do elemento cor em sua própria existência.

Importante ressaltar que o amarelo, para Hélio Oiticica, vibra variavelmente na relação com outras cores, resultando combinações que possibilitam sensações. O branco será, conforme salienta Santos (2012), enquanto luz, a que melhor proporciona a relação duradoura, que pode ser uma experiência da cor que atribui valor ao espaço, ou uma expressão mais profunda, que transpõe a ótica, uma relação temporal.

O branco é a cor-luz ideal, síntese-luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo assim à duração silenciosa, densa, metafísica. [...]. O amarelo, ao contrário do branco, é a menos estática, possuindo forte pulsação ótica e tendendo ao espaço real, a se desprender da estrutura material e a se expandir [...]. (OITICICA apud SANTOS, 2012, p. 73)

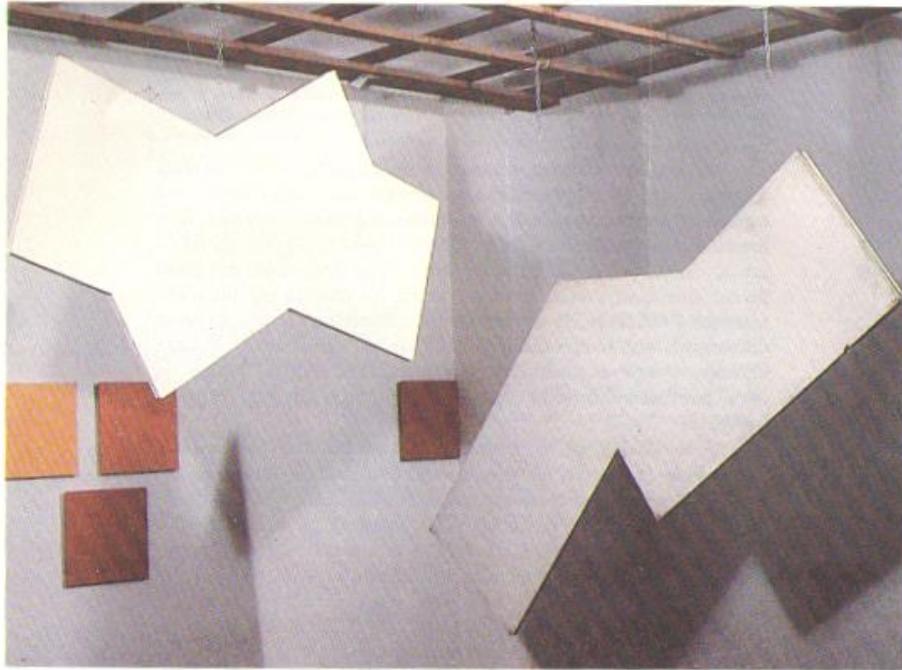
Com *Bilaterais* (Figura 34), avança em estudos e caminhos, cujo objetivo era revisitar a cor dentro do fazer artístico, considerando o pensamento abstrato e sensorial atribuído e tratado na relação da arte com a cor. Na Figura 35 encontra-se o amarelo da série *Invenções* e o branco da série *Bilaterais*. No descolamento, a mesma avança para o espaço. A obra já não era um quadro ou objeto, ela existia em plenitude. Já não emoldurada, já não identificada como objeto, a cor se apropriava de toda a forma, a que o artista chamou de “não-objeto”.

Figura 34 – *Bilateral Teman* (1960)



Fonte: Bilateral... ([201-?]).

Figura 35 – Hélio Oiticica (1959) *Bilaterais*. Têmpera sem madeira. *Invenções* (1959), ao fundo



Fonte: Favaretto (1992, p. 80).

Essencialmente uma pintura branca, a obra pendurada permite ao observador vários pontos de vista, assumindo em determinados pontos formas que enganam os olhos, numa fusão perceptível com o fundo branco.

A cor apresenta existência orgânica, ela tem presença física e metafísica. Vai num momento ressaltar a forma, porém se integra não apenas a esse “não-objeto”, como se corporifica e assume a integralidade no espaço.

Havia então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente vivo, insinuando aí o conceito de tempo. (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 57)

A ruptura do plano bidimensional é passo importante, para a evolução alcançada do entendimento da pintura para a cor, enquanto elemento ativo e desta para o espaço. Assim sendo, ainda complementa: “A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo”. (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 57)

A cor então torna-se soberana, subordinando estrutura e espaço. A cor é liberada, torna-se pura. O limite da cor transborda o limiar plástico, então liberar a cor é a única diretriz,

avançando para o espaço. “Malevich afirmava que depois do branco sobre o branco inevitavelmente a pintura se proporia como ‘uma continuação do espaço’”. (FAVARETTO, 1992, p. 59-60)

De acordo com Fraser e Banks (2010), a dinâmica da percepção da cor será sempre o ponto de convergência do encontro com o mundo e consigo mesmo. O século XX descortinou a arte moderna de maneira singular. As diversas linguagens possibilitaram representações resultantes de leitura de mundo, materializando a dinâmica e a transformação social.

Não apenas nas formas, mas também nas cores, a essência da arte transpunha o figurativo e representativo, para resultar em trabalhos que contextualiza as transformações de então. Antes de Malevich e Hélio Oiticica, fundamentaram-se movimentos importantes alçados pela arte abstrata, no entanto a de se considerar a relevância destes dois artistas, aprofundando seus antecessores ao tempo que descortinam possibilidades para sucessores que avançam em estudo de formas, espaço e cor, no mundo.

2.3 A COR BRANCA COMO PALETA

Dentro das teorias da cor, no que concerne à física e aos seus estudos, o branco é colocado como a presença de luz. Assim sendo, em se tratando da luz, o branco não será uma cor e sim o somatório de todas as luzes coloridas. Considerando os aspectos psicológicos o branco não será entendido conforme a óptica, ou seja, ele será a ausência de cores. “Como cor luminosa o branco não é cor”. (HELLER, 2014, p. 155)

Em todas as análises e considerações acerca do branco, sua existência ocupará sempre a escala dos extremos, da luz à sombra ou da sombra à luz. Esse tratamento cerca o branco de simbologias e análises que o particularizam, tornando-o por vezes místico, numa simbologia que remonta a vida e suas relações dialéticas: morte e vida; amanhecer e anoitecer; divino e profano e tantas outras associações.

Sopesando enquanto pigmento, o branco é uma superfície com capacidade de reflexão do maior número de raios luminosos da luz branca. (PEDROSA, 2014a) Na pintura impressionista, os artistas consideravam o branco como uma não-cor, no entanto seu uso era um fato, pela razão de tratarem da percepção da luz e pela impossibilidade de, na pintura, atingir o branco por meio de misturas.

Quando se fala das cores das coisas, das cores de quaisquer tipos de materiais e substâncias, das cores como substâncias que vinham em tubos, frascos, cadinhos e

doses, aí é preciso se perguntar outra vez: o branco é uma cor? Sim – inclusive a mais importante de todas. (HELLER, 2014, p. 155)

O branco como produto químico, como superfície aplicada, é uma cor. O pigmento, funciona como componente da tinta que conferem cor ao produto. Além dele, a cor pode também ser fornecida por corantes. A diferença entre ambos se encontra em questões químicas, em que o pigmento é sólido insolúvel e o corante é um composto dissolvido.

As tintas são usadas desde o período paleolítico, com representações de imagens em cavernas e atravessam o tempo acompanhando os artistas em suas diversas expressões e escolas. Outro uso das tintas é em superfícies construtivas. As paredes recebem camadas de pintura objetivando sua proteção, já que são substâncias que aumentam a durabilidade, não apenas da alvenaria, mas também de madeira e demais materiais que recebam este tratamento. Quanto a isso, abordam Mello e Suarez (2012, p.3):

Tinta é uma mistura que quando aplicada sobre uma superfície forma um filme, ou seja, uma fina camada de material que recobre a região onde foi depositada [...]. A finalidade do uso de uma tinta sobre uma superfície pode ser a proteção dessa superfície ou o seu embelezamento. A tinta também pode ser usada como forma de expressão de ideias ou sentimentos, seja na impressão de um texto ou na criação de obras de arte.

A formulação das tintas hoje é bastante diversa das produzidas antes. Entre materiais orgânicos e inorgânicos não existe um consenso sobre quais de fato seriam os compostos de tintas fabricadas até a civilização egípcia, que juntamente com os chineses, contribuíram significativamente para as técnicas de fabricação de tintas em cores diferentes.

Por meio das pinturas decorativas, a necessidade do uso de diferentes cores fez com que descobrissem minerais capazes de alterar a coloração, ao serem calcinados. As misturas, a partir da calcinação, para a obtenção de cores, foram desenvolvidas por combinações diferentes para os egípcios em relação aos chineses. De toda forma, as motivações artísticas e decorativas foram móveis importantes no desenvolvimento e aprimoramento da fabricação de tintas. “Atualmente a indústria de tintas está praticamente voltada para a proteção e embelezamento de superfícies, sendo marginal a fatia de mercado destinada à arte”. (MELLO; SUAREZ, 2012, p. 4)

Para chegar na tinta que conhecemos hoje e que cobrem as superfícies das edificações, o desenvolvimento industrial foi fundamental. Depois da tinta óleo, surgida no Renascimento¹⁶,

¹⁶ “Renascimento é o nome dado ao movimento cultural oriundo dos tempos de Giotto (c. 1266-1337) e que durou até a época de Rafael (1483-1520) e de Palladio (1508-1580). Começou como um movimento ao norte da Itália, centrado em Florença e Siena [...]. De forma significativa rompeu com a arquitetura tradicional medieval e com a Gótica [...] artistas e arquitetos [...] estudavam as ruínas do passado clássico [...] sua composição em planta e

é com a indústria petroquímica que o processamento com derivados do petróleo barateia os custos, resultando na disposição de novas resinas sintéticas. Se antes a goma arábica¹⁷ funcionava como aglutinante para as tintas usadas, inicialmente pelos egípcios e chineses, e a terebintina¹⁸ como solvente para a tinta óleo no Renascimento, são os derivados do petróleo a matéria prima para o solvente das tintas industriais.

Pelo caráter altamente tóxico, as pesquisas prosseguiram no intuito de substituir os metais pesados. “[...] em 1920 foi possível viabilizar a produção industrial do Branco de Titânio (TiO₂), que por sua baixa toxicidade e sua reflexão da luz superior, conseguiu substituir o Branco de Prata”. (MELLO; SUAREZ, 2012, p. 10) Nas pinturas artísticas o branco de prata foi bastante usado, junto aos brancos de zinco, titânio e barita.

[...] O branco de prata é produzido pelo carbonato de chumbo puro. O branco de zinco é o óxido de zinco em grãos de tamanhos variáveis, pigmento inalterável à ação da luz, com a vantagem de não ser tóxico. O branco de barita, ou branco fixo, provém do sulfato de bário. (PEDROSA, 2014a, p. 130)

O século XX disponibilizou resinas que além de uma rápida secagem são mais resistentes a água. Ocorre que grande parte dessas tintas estão canalizadas para os seguimentos imobiliários e automotivos. É quando são disponibilizadas as conhecidas tintas acrílicas, com resistência similar as tintas óleo, baixa toxicidade, por usar água como solvente, além de preservar a cor original mesmo depois de seca. (MELLO; SUAREZ, 2012)

Hoje o mercado de tintas está bastante consolidado, disponibilizando produtos com diferentes especificidades técnicas, desempenho, rendimento, qualidade, resistência, por conta do uso de diferentes substratos, direcionando a fabricação para as linhas imobiliárias e industriais.

O produto da mistura dos elementos químicos, a emulsão formada por um ou mais polímeros, recebe a adição dos pigmentos que conferem cor, protegendo a superfície, podendo atuar de maneira estética e ainda funcional de acordo com a área aplicada.

Segundo o *Guia Técnico Ambiental Tintas e Vernizes - série P+L* de 2006, o Brasil é o quarto produtor mundial de tintas e possui um mercado formado por grandes empresas, sejam nacionais ou multinacionais. Isso representa uma média de mais de 400 indústrias operantes.

em elevação passou a ser feita a partir de formas geométricas puras, com quadrados e círculos, na tentativa de comunicar uma impressão de harmonia e até mesmo perfeição.” (DENISON, 2016, p. 100)

¹⁷ Resina também usada na fabricação de cola.

¹⁸ Líquido incolor que funciona como solvente em mistura de tintas, polidores e vernizes.

Ainda segundo o referido Guia Técnico, no ano de 2005 foram consumidas 319,756 milhões de galões de tintas, significando um aumento de 3,03% sobre a demanda atingida no ano anterior. Ainda que apontando números significativos, o índice ficou abaixo da meta estabelecida pelo setor, para o período analisado.

Pelas razões históricas e pelos dados levantados, as tintas são produtos importantes pois estão presentes nas superfícies, nos produtos de consumo, eletroeletrônicos, eletrodomésticos, vestimentas e indústria têxtil, além dos revestimentos.

A tecnologia de fabricação, classifica as tintas como imobiliárias, industriais e especiais. Nesse intento o mercado disponibiliza produto com maior potencial e tecnologia para uso na construção civil e em processos industriais, em detrimento das específicas para uso artístico.

Diante do crescimento do mercado imobiliário e o comportamento do consumidor, que busca os apelos estéticos e de qualidade, as tintas para a construção civil representam 80% de toda a fabricação deste setor de mercado, dados do *Guia Técnico Ambiental Tintas e Vernizes - série P+L* de 2006. Essa realidade impulsiona avanços no sentido de atender aos anseios de consumo e a indústria tem posto no mercado uma gama de cores de tintas bastante diversa.

A expectativa levantada pela Associação Brasileira dos Fabricantes de Tintas (Abrafati) foi fechar o ano de 2018 com a produção de 1,280 bilhão de litros de tintas imobiliárias. Para 2019 estima-se um aumento de 2 a 3% desse valor.

Ainda que tendo à disposição extensa variedade de cores, o branco será a cor de tinta mais consumida. “Nenhuma outra cor é produzida em quantidades maiores do que o branco. [...] O branco é sempre comprado em tubos maiores. Como coloração de material de pintura, o branco é a quarta cor primária [...]”. (HELLER, 2014, p. 155)

Esse dado não se trata simplesmente da utilização do branco como base para receber o pigmento. Obviamente isso atua de maneira significativa para a larga produção de tinta branca. Ocorre que, mesmo com a pós-modernidade, onde as cores expressam vitalidade e sagacidade, ganhando maior destaque e acentuação de beleza, o branco atua como plano de fundo nas configurações cromáticas. (HELLER, 2014)

[...] todas as cores ganham maior luminosidade sobre o preto do que sobre o branco, razão pela qual os designers preferem apresentar seus projetos sobre um fundo preto. Mas para todas as grandes superfícies, assim como para cores de interiores, o preto não é apropriado, pois com sua força ele não dá destaque às demais cores, e sim as abate. (HELLER, 2014, p. 169)

Nesse ínterim é preciso considerar que há diferença entre a teoria da cor e sua percepção visual, o que Heller (2014) vai chamar de teoria da óptica e prática da visão. Isso remete às

teorias de Newton e Goethe, uma vez que fisicamente a cor se comporta de acordo com a luz, mas quanto as cores fisiológicas, que trata Goethe, a maneira de percebê-las influencia na maneira como ela reage no espaço aplicado.

Uma vez que a tinta está presente em todos os objetos, o branco e também o preto, enquanto cores aplicadas, não se comportarão roubando a atenção da função dos aparelhos industriais, que já compõe a configuração interior das residências pós-industriais. Com isso serão escolhidas não apenas por designers técnicos, mas também para a arquitetura, pela ênfase que dá as linhas arquitetônicas.

Todo estilo que se torne aceito em amplos círculos nasce de algum tipo de necessidade verdadeira. Somente então é possível se perceber um estilo não como alguma coisa imposta, mas como algo contemporâneo, que tem sua razão de ser. O branco não é uma cor da moda – é uma cor moderna. (HELLER, 2014, p. 169)

Uma singular experiência ilustra a extensão que a cor branca pode alcançar, na configuração dos interiores. No ano de 1990, Batchelor¹⁹ (2007, p. 11-13) narra sobre uma festa em que foi convidado, no verão da Europa setentrional. Ocorrida na casa do anfitrião, colecionador de arte anglo-americano, descreve as impressões iniciais que teve ao chegar na referida residência.

Do lado de fora, a casa parecia relativamente comum: [...] século XIX ou início do XX [...]. Do lado de dentro era diferente. [...] o interior da casa lembrava um avesso, mas eu só perceberia isso muito mais tarde. De início pareceu-me interminável. [...] Ou melhor: ininterrompível. [...] O ininterrompível passa por nós, nos torna, a nós, inconspícuos, insignificantes. [...] Era um vazio estratégico, mas era também acusatório.

O interior dessa casa encerrava um mundo completo, um tipo de mundo muito particular, um universo despojado, claro e organizado. [...] O interior dessa casa era um lampejo que perdurava.

Há um tipo de branco que é mais que branco e era esse o tipo de branco. Há um tipo de branco que repele o que lhe seja inferior, isto é, quase tudo. [...]. Há um tipo de branco que não é criado pelo alvejamento, mas que é ele próprio o alvejamento. Esse branco era agressivamente branco. [...]

Esse vasto interior branco parecia vazio mesmo quando estava cheio [...]. Em resumo: as coisas que haviam permanecido eram demasiadamente brancas, demasiadamente pretas ou demasiadamente cinzentas. Esse mundo havia sido inteiramente purgado das cores.

¹⁹ David Batchelor considerado um dos mais importantes artistas plásticos além de renomado escritor. Consultor Sênior em Teoria Crítica no Royal College of Art de Londres, estudou Belas Artes na Trent Polytechnic, Nottingham (1975-8) e Teoria Cultural no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham (1978-80). Sua trajetória registra exposições na Europa, Estados Unidos e América Latina. Participou de duas bienais de arte de São Paulo.

Numa reflexão sobre tal configuração e sobre as impressões por ela causadas, esse interior remete a sensações e descrições. No que concerne a estilos arquitetônicos estabeleceu-se uma associação com o minimalismo²⁰. “A civilização começou com a ornamentação. Vejam só essas cores berrantes. A sensibilidade minimalista não é o auge da civilização, mas representa um patamar alto entre a Terra e o céu”. (BATCHELOR, 2007, p. 14) Com esse pensamento Batchelor se refere, ao que chama para um branco mais ou menos branco em presença e penetração, ainda que de maneira geral há por parte da sociedade moderna a busca pela paleta branca.

Em tempo é necessário desmistificar algumas máximas relacionadas ao minimalismo. A primeira delas é a relação direta que se faz com o branco total. Obras tridimensionais, esculturas ou instalações tinham sim a predominância do branco, mas não tratado de forma singular. Batchelor (2007, p. 15) assevera que “[...] Na verdade, as cores da arte minimalista eram bem mais próximas às da coetânea arte pop²¹ do que qualquer outra coisa”. Neste contexto, o branco não é o oposto da cor e sim mais uma cor dentre tantas outras. Assim sendo a questão levantada não está no branco, nem em seus matizes, mas em sua generalização, “[...] pois o branco generalizado – a brancura – é abstrato, presta-se à contaminação por termos como ‘puro’”. (BATCHELOR, 2007, p. 16)

O minimalismo enquanto movimento artístico, consolidado pelos exemplares distribuídos em museus, difere do minimalismo arquitetônico, uma vez que nesta segunda não há um consenso sobre as características do estilo, nem sobre o intervalo de tempo, que constituiria um período vigente também para a arquitetura. (ALMEIDA, 2015)

Ocorre que, após os anos de 1980, quando o minimalismo passa a ser associado também a arquitetura, os elementos naturais e essenciais aparecem com destaque na configuração dos espaços interiores. O que já se adotava enquanto elementos construtivos, passa a fazer parte dos estilos e arranjos de decoração das casas.

Dentro das características do minimalismo, a arte produzida prezava pelo uso dos materiais enquanto materiais. E numa produção que se distancia do expressionismo abstrato o resultado era a própria peça, ou seja, a existência da arte em si, sem alusão, nem analogias.

²⁰ “A transferência do termo Minimalismo para o campo da arquitetura ocorre por volta dos anos 1980, quando vários autores percebem aproximações entre os movimentos artísticos dos anos de 1960, rotulados como ‘minimalistas’, e algumas práticas arquitetônicas de seus contemporâneos. [...] para alguns críticos e arquitetos o “minimalismo” arquitetônico é uma resposta ao “excesso pós-moderno”, para outros ele é mais uma face da pós-modernidade [...]” (ALMEIDA, 2015, p. 6)

²¹ Movimento de arte popular, com representações de imagens, símbolos e signos da cultura de massa, atuando na fusão entre vida e arte. Apresenta produção com muitas cores e impressões gráficas.

Quanto às configurações arquitetônicas, cujo ambientes presam por uma base, neutra e na maioria das vezes branca, esse entendimento é atribuído as artes. Porém se faz necessário elucidar que a arte minimalista possuía outras paletas de cor, ainda que o cromatismo não seja uma referência simbólica. “As obras minimalistas não fazem alusão a nada além de sua presença literal, ou sua existência no mundo físico. Materiais; a cor (quando usada) não é referencial”. (MEYER apud ALMEIDA, 2015, p. 19)

Estando, portanto, presente na paleta de todo pintor, o branco, inicialmente obtido pelo chumbo, cedeu lugar ao branco de titânio. Sendo o mais antigo, o branco chumbo era altamente tóxico, e hoje, fabricado a partir de um mineral artificial, o branco de titânio é considerado o branco mais branco. Abre-se então um leque de cores no qual as nuances cromáticas são diversas numa mesma cor.

Em relação às cores, seus sistemas e matizes, a Pantone²² apresenta seus produtos, dispondo as cores por códigos específicos, e estabelece dois sistemas de cores. Uma direcionado para impressão e embalagem e outro para design de produtos. Este segundo trata de referências de cores para a moda, casas e interiores (Figura 36), conhecido por Sistema Pantone Fashion, Home + Interiores (FHI), contando com 2.310 cores.

Figura 36 – Sistema de cor Pantone para moda e design de produto

Para moda e design de produto

A MODA, SISTEMA HOME + INTERIORES

Disponível nos seguintes formatos:

- Têxteis
- Revestimentos e Pigmentos
- Plásticos

BOM PARA

- VESTUÁRIO
- CASA SUAVE E DIFÍCIL
- TECNOLOGIA DO CONSUMIDOR
- BELEZA
- DESENHO INDUSTRIAL

SAIBA MAIS SOBRE MODA **SAIBA MAIS SOBRE O PRODUTO**

Fonte: <https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.pantone.com/&prev=search>.

Acesso 13 Mar 2019

²² A marca PANTONE®, foi criada pela Pantone Inc. que está sediada em Carlstadt, Nova Jersey, EUA. Considerada hoje uma autoridade em cores, é mundialmente conhecida pelos seus sistemas e tecnologias de ponta criada para os processos que envolvem cores com reprodução precisa, nas etapas de seleção, comunicação e controle de cores. O nome PANTONE® é conhecido mundialmente como a linguagem padrão para a comunicação em todas as fases do processo de gerenciamento de cores, desde o designer até o fabricante, desde o revendedor e até o consumidor, em várias indústrias. (SOBRE..., [201-?])

Apresentando cores de relevância para o mercado, a Pantone assim se organiza garantindo um resultado mais fiel da cor, considerando o material em que será aplicada. E afirma em sua *homepage* que no sistema direcionado ao design de moda e de produtos, há uma necessidade de mais brancos, negros e neutros em sua paleta.

Sendo assim, pode-se inferir que catalogando as cores que influenciam mais incisivamente o mercado de produtos e interiores, as cores que mais aparecem como necessidade, revelam o branco como paleta, cercada pelos matizes neutros e pretos.

Dentro da ferramenta de busca de cores Pantone, a procura pela paleta de cor branca – *white* – obtém-se por resultado um quadro com 18 cores para o design industrial (Figura 37) e mais 54 cores, direcionadas ao profissional de design de interiores e de moda (Figura 38).

Compreendidas na paleta branca, a percepção desses brancos é diversa, por tanto reafirma a posição da Pantone em relação ao branco, quando coloca a necessidade maior de branco nos trabalhos do design, seja lidando com o comportamento, ou seja, a moda e ainda o espaço físico, nos interiores.

Figura 37 – Paleta de cor Pantone: brancos para designers industriais



Fonte: <https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.pantone.com/&prev=search>
Acesso 13 Mar 2019

Figura 38 – Paleta de cor Pantone: brancos para designers de moda e interiores

Fashion and Interior Designers ?



Fonte: <https://translate.google.com/translate?hl=ptBR&sl=en&u=https://www.pantone.com/&prev=search>
Acesso 13 Mar 2019

Na indústria de tintas o leque de cores se constitui um catálogo físico de trabalho para designers e arquitetos. Seleccionadas duas empresas com produção brasileira e mais lembradas pelos consumidores, em levantamento estruturado nesta pesquisa, buscou-se a cartela de cores brancas, afim de entender o mercado nacional e a relação com esta paleta de cores.

No leque da empresa de tintas Coral²³, soma-se um total de 2.079 cores. Usando a ferramenta de busca de cores atingimos um total de 123 matizes quando selecionado a escala de branco, dividido em brancos (Figura 39) e brancos suaves (Figura 40).

Figura 39 – Paleta de cor na cartela da Coral: brancos preparados

Branco

Aroma De Bebê	Vestido De Moça	Bolo De Iogurte	Camisa De Linho	Pipoca Salgada	Sequillo Mineiro
Volei De Praia	Brisa Matinal	Branco Arizona	Linho Claro	Tempestade De Areia	Perfume De Jasmim
Urso De Pelúcia	Brinco De Perola	Polen	Vibração Positiva	Branco Estiloso	Creme Inglês
Espuma Doce	Mantilha	Bala De Coco	Farol No Mar	Bem-estar	Sonho De Anjo
Branco Chantilly	Efeito Luminoso	Alma De Imperatriz	Perola Natural	Precioso Momento	Papinha De Bebê
Glamour	Perfume Do Dia	Estrela De Luz	Branco Sussurro	Espaço Interno	Casamento Do Verão
Brilho Suave	Garça Real	Branco Presa	Geleira Infinita	Biscoito De Polvilho	Morada Polar
Branco Natural	Cielo Blanco	Dunas De Jeri	Opala	Neutro Permanente	Peça De Cristal
Sonata Ao Luar	Magnolia Cristalina	Colinas De Inverno	Leve Suspiro	Sopro De Neve	Pingo De Gelo

Fonte: O tom... ([201-?]).

²³ A Coral atua no Brasil há 50 anos e integra o grupo AkzoNobel, de origem holandesa, fabricante de tintas decorativas.

Figura 40 – Paleta de cor na cartela da Coral: brancos suaves preparados

Branco Suaves

Licor De Cupuaçu	Tigre Branco	Branco Estivador	Cabelo De Anjo	Porcelana Antiga	Ventos Calmos
Anel De Noiva	Momentos Eternos	Afago	Caso Secreto	Camafeu Branco	Ouriço Branco
Nevoa Do Pacífico	Xicara De Cha	Ar Fresco	Branco Confeiteiro	Branco Casamento	Sombra Palida
Branco Minimalista	Toque De Inverno	Boneca De Porcelana	Toque De Rosa	Simples	Caminhada De Pinguim
Gota De Perola	Atmosfera	Brilho De Cristal	Porcelana	Luar Sedoso	Esconderijo Silencioso
Doce Memória	Lã Macia	Dia De Inverno	Carismo Popular	Areia Do Saara	Estrela Nova
Branco Gatinho	Reliquia Antiga	Pedido De Casamento	Chuva De Barcelona	Flauta De Madeira	Biscoito De Leite
Equinocio De Outono	Manhã Fria	Bola De Golfe	Boas Lembranças	Chafariz Francês	Plena Harmonia
Chiffon	Perfume De Lavanda	Corços Brancos	Nuvem Distante	Raspa De Neve	Mistério Da Lua
Pelicano	Coelho Branco	Bale Do Gelo	Ametista Difusa	Carvão Do Ártico	Iceberg
Glicinia Branca	Plaza	Toque De Cinza	Vestido De Cetim	Campo Nevado	Gelo Sombreado

Fonte: O tom... ([201-?]).

Na busca virtual, com simulação da aplicação da cor nos ambientes, matizes com outros prefixos são alocadas na paleta de cor branca, quando se busca por brancos, conforme visualiza-se nos quadros acima apresentados.

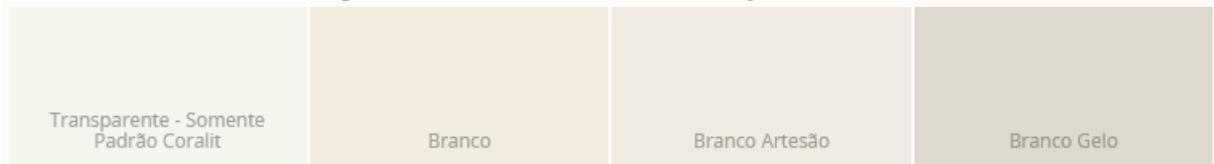
No entanto, encontramos 33 cores com o prefixo branco e mais sete cores com o sufixo branco. Por tanto dos 123 matizes desta paleta de cor, 40 cores apresentam diretamente a palavra branco, na cor pesquisada. (Figura 41). Quando se trata de cores prontas, ou seja, que não são produzidas mediante escolha no leque de cores, encontra-se à disposição quatro tons de branco (Figura 42).

Figura 41 – Paleta de cores Coral com a palavra branco no nome da cor

Branco	Branco Russia	Branco Framboesa	Branco Ostra	Branco Europeu	Branco Prisma
Linho Branco	Branco Presa	Branco Minimalista	Branco Arizona	Camafeu Branco	Branco Confeiteiro
Branco Concha	Branco Susurro	Branco Pintor	Branco Suiço	Branco Areia	Branco Gatinho
Tubarão Branco	Branco Alfazema	Branco Memória	Branco Chinês	Branco Estivador	Branco Estiloso
Coelho Branco	Branco Natural	Branco Partitura	Branco Esfumado	Ouriço Branco	Branco Chantilly
Branco Casamento	Tigre Branco	Branco luca	Branco Gracioso	Branco Refreshante	Branco Artesão
Branco Gelo	Branco Barbante	Branco Chinchila	Corços Brancos	Pessego Branco	

Fonte: O tom... ([201-?]).

Figura 42 – Paleta de cores brancas prontas Coral



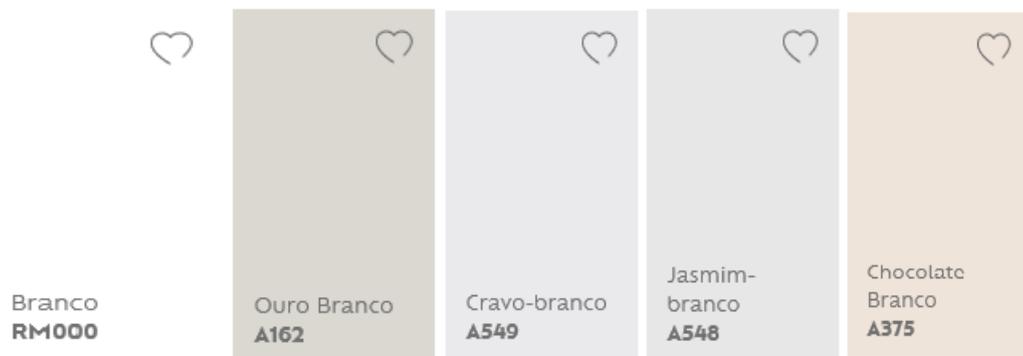
Fonte: O tom... ([201-?]).

Em pesquisa direta no leque de cores Coral, o índice alfabético apresenta a relação com código e respectiva página, além do que nas cores ilustradas acima a palavra “branco” aparece grafado no nome do matiz.

Quanto a empresa Suvinil²⁴, segunda pesquisada, o catálogo de cores também está classificado por nomes específicos, reunindo um total de 1.512 matizes. Porém no índice alfabético uma quantidade expressivamente menor de matiz traz a grafia “branco” nas cores.

Respeitando a metodologia de busca e evitando livre associação, que poderia ser diversa em percepção para cada indivíduo, a Figura 43, reúne os matizes de cor branca apresentado pela Suvinil.

Figura 43 – Paleta de cores brancas Suvinil



Fonte: Cores... ([201-?]).

Caso fosse estabelecido a livre associação, poderíamos encontrar matizes com a percepção cromática semelhante, em relação a primeira empresa. Não sendo essa a intenção e desejando registrar a relação de cores e pigmentos, que a ferramenta virtual de cores da Suvinil disponibiliza, uma vez que assim é compreendida a escolha de matizes para consumo, registram-se cinco tons de branco.

²⁴ A Suvinil é parte da empresa BASF, atuante no setor químico. No Brasil a divisão de revestimento com as tintas decorativas Suvinil, é a parte mais bem-sucedida.

Quanto à questão da percepção visual da cor pelo indivíduo, vale a afirmação de Pedrosa, (2014a, p. 21):

[...] podemos citar o fato de um lençol branco nos parecer sempre branco, tanto sob a luz incandescente amarela como sob a luz violácea de mercúrio, quando na verdade ele é tão amarelo quanto a luz incandescente, quando iluminado por ela, assim como tão violáceo quanto a luz do mercúrio que o ilumina.

A paleta cromática, portanto, não apresenta apenas o resultado da composição química, mas também a percepção da cor, resultante da incidência luminosa. O escalonamento e diagramação dos matizes, são particulares a cada empresa. Além disso, é preciso considerar que a cada ano essas empresas atualizam sua oferta de cores, de modo que podemos não mais encontrar matizes antes presentes para comercialização. Da mesma forma, matizes novos podem ser incorporados. Assim sendo a paleta aqui apresentada corresponde a coleção 2018, para fins de percepção da gama a qual o branco pertence.

Diante dos diversos matizes de branco, remontamos não apenas a percepção física como também as sensações, que dizem respeito aos dados psicológicos. Heller (2014, p. 154), estabelece as associações perceptivas comuns, em relação ao branco, elencando o total de 67 tons de branco, relacionados abaixo:

Quadro 2 – O branco e as associações psicológicas

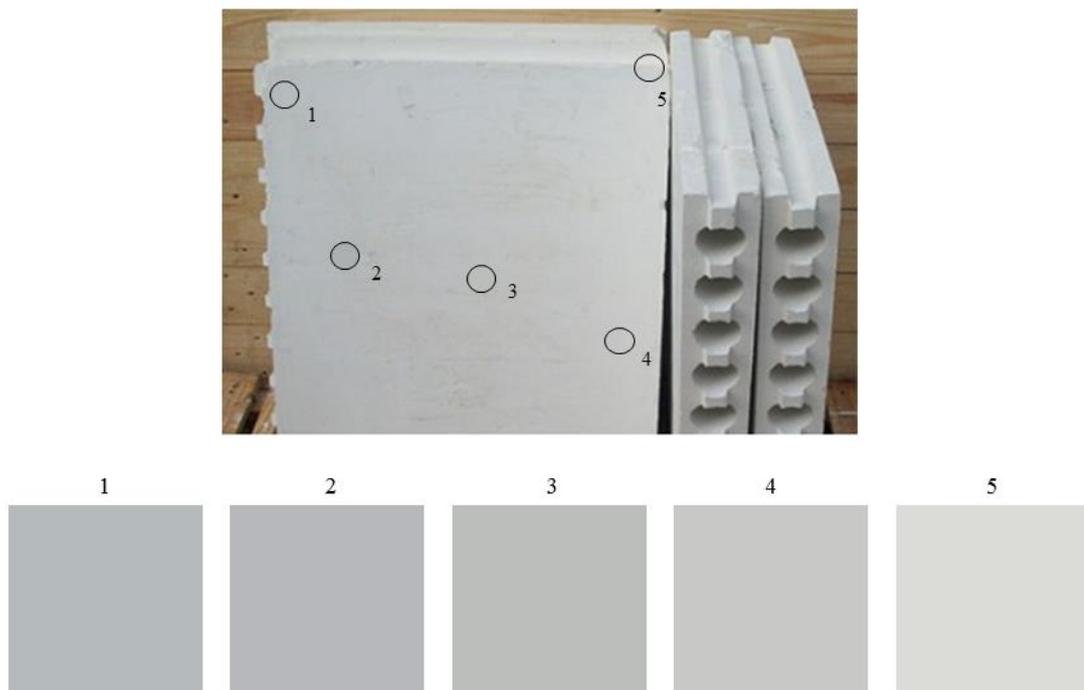
Branco albino	Branco gesso	Branco sebo
Branco amarelado	Branco giz	Branco titânio
Branco antigo	Branco hibernal	Branco velho
Branco Atas	Branco lã	Branco verniz
Branco bege	Branco leite	Branco vidoeiro (<i>beluta alba</i>)
Branco cal	Branco lírio	Branco cera
Branco lívido	Branco zinco	Branco chumbo
Branco lua	Branco-sujo	Branco cinza pálido
Branco manteiga	Camurça	Branco cinzento
Branco mármore	Casca de ovo	Branco cisne
Branco mofo	Cores de champanhe	Branco creme
Branco nevasca	Cores naturais	Branco cru
Branco neve	Enxague	Branco de alabastro

Branco opala	Incolor	Branco de alumínio
Branco palhaço	Isabelina	Branco Krems
Branco pálido	Loiro oxigenado	Branco dente
Branco papiro	Loiro platinado	Branco deque
Branco porcelana	Madrepérola	Branco desmaiado
Branco prata	Marfim	Branco diamante
Branco puro	Nácar	Branco farinha
Branco queijo	Palidez cadavérica	Branco floral
Branco raiz-forte	Ultrabranco	Branco gelo
Branco rouparia		

Fonte: Heller (2014, p. 154)

Diante da relação de brancos identificadas em coisas e objetos, cabia ainda a busca de ilustrações desses cromos, afim de relacionar fisicamente os matizes. No entanto, considerando Pedrosa (2014a), quando sugere a experiência do lençol branco, sob a luz incandescente ou violácea, as variáveis ambientais não permitiriam uma reprodução imagética sem interferência, por tanto única, como aconteceu nas Figuras 44 e 45, destacando da lista de Heller a cor branco gesso.

Figura 44 – Branco gesso: decomposição 1



Fonte: produzido pelo autor.

Figura 45 – Branco gesso: decomposição 2



Fonte: produzido pelo autor.

Como visto, a decomposição da imagem, na busca do branco gesso, abre cinco dos muitos tons possíveis e sendo intenção de Heller, relacionar cores a sensações e percepções, não cabe para uma pessoa determinar qual matiz representa cada branco.

Os brancos elencados permitem, portanto, as associações de memória de cada pessoa, não se constituindo uma cor estabelecida. Acrescenta-se a isso que, no exemplo usado, o branco gesso pode ser compreendido de dez maneiras diferentes, algumas delas semelhantes a decomposição de um outro branco, cabendo à avaliação tonal identificá-los, como ocorre com a Coral e Suvinil. Isso implica a infinidade de matizes, nessa intrigante ciência que são as cores.

As cores de uma maneira geral são intrigantes e são pontos de interseção entre a química, a física, a psicologia, as artes, a arquitetura e tantas outras ciências. Em especial o branco carrega o legado de afirmação ou negação, colocando-se como luz e como superfície aplicada.

É verdade que o branco sempre esteve presente na arte e nas construções. A Antiguidade Clássica, por exemplo, tinha no mármore branco, a expressão de nobreza do material, que além do uso em construções arquitetônicas, era matéria-prima para obras escultóricas importantes, até o Renascimento.

Recomendações e preferências sempre existiram e existirão. Quanto à cor, o branco coadjuvava muitas produções e protagonizava outras. Hoje apresenta uma paleta diversa. O que

já fazia parte em maior quantidade para os artistas, a tinta branca passa a ocupar expressivo espaço também para outros seguimentos, em especial o design e a arquitetura.

Como início, por meio da luz, o branco é entendido também como cor. No recorte moderno, pelas escolas artísticas e arquitetônicas novos valores lhe são atribuídos, na expressão bidimensional e também tridimensional, para a arte e arquitetura.

3 A COR E O MODERNISMO

Este capítulo trata das questões referentes aos acontecimentos históricos que desencadeiam o período moderno para a arquitetura e para a arte. Esta primeira, especificamente o comportamento de notórios influenciadores da arquitetura, quanto ao tratamento da arte decorativa na configuração arquitetônica e consequentemente a reconfiguração cromática sofrida pelas edificações, com o uso dos novos materiais de construção.

Antecedendo a discussão propriamente dita, é necessário estabelecer as distinções de termos como “modernismo”, “movimento moderno” e “modernidade. Uma vez que tais definições surgem como balizadoras do entendimento da pesquisa, situando em tempo e espaço os acontecimentos mobilizadores, a partir da Revolução Industrial, bem como o pensamento atemporal de modernidade. Além disso, o entendimento histórico dos modelos arquitetônicos, em especial os modernistas, abre campo para recomendações quanto as possíveis interferências propostas pelo campo do design de interiores.

Como indicadores de escolas e períodos, a história apresenta relatos referentes a acontecimentos que marcaram e transformaram a organização social do mundo. No final do século XIX e primeira metade do XX, data o período conhecido como Modernismo. Este período apresentou uma dinâmica peculiar nas esferas sociais, econômicas e políticas, nas quais arte e arquitetura se articularam na mobilização de correntes progressistas ou mais conservadoras, diante dos caminhos que a sociedade tomava, a partir da Revolução Industrial. Sobre o período modernista e suas articulações, assevera Argan (2013, p. 185): “Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”.

O modernismo apresenta uma configuração que visa representar os movimentos e impulsos da época, exibindo tendências reveladoras dessa intenção, a exemplo, do fazer artístico que rejeita os referenciais clássicos; a aproximação da pintura, escultura e arquitetura com a engenharia; a decoração intimamente ligada às questões funcionais; linguagem estética associada aos princípios europeus e a industrialização da sociedade. (ARGAN, 2013).

Tal período é também apresentado por Benévolo (2012, p. 403) como movimento moderno²⁵: “[...] o movimento moderno compreende um grande número de contribuições individuais e coletivas, e não é possível fixar sua origem em um só lugar ou num único ambiente cultural”. Nesta linha de pensamento localizamos as ideias e contribuições intelectuais da Escola Bauhaus, e de arquitetos, em especial Le Corbusier e Mies van der Rohe. É preciso, contudo, distinguir o Modernismo, enquanto período e movimento, da Modernidade.

Abrimos um parêntese e voltamos na história para entender a inauguração do pensamento moderno, a fim de estabelecer um paralelo com as correntes intelectuais em discussão, uma vez que as motivações decorrentes do modernismo se desdobram sobre a relação do passado histórico e seus modelos e a dinâmica do presente, do tempo atual, em relação ao entendimento estético e recomendações construtivas, decorativas, influenciando nos ideais de beleza, como se pensava.

O que é a modernidade ou a experiência moderna? Modernidade é um tempo histórico, mas também uma experiência de vida. Como o que é rápido, efêmero, tempo comprimido. Sob o olhar do que representou o período moderno, para a arte e arquitetura, verificamos a relação entre o que ocorreu e que se descortina no tempo presente. Sobre isso, o pensamento do filósofo Baudelaire (1993, p. 218) marca a relação do moderno com o passado e o tempo atual:

O passado é interessante não apenas pela beleza que dele souberam extrair os artistas, para os quais ele estava presente, mas também como passado, o seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos de representação do presente deve-se não só a beleza de que ele está revestido, como também à qualidade essencial de presente.

O passado carrega em si os valores a ele agregados, portanto conta uma história, preserva memória, além dos aspectos artísticos, não menos importantes. No entanto para Baudelaire o presente por si já é uma qualidade e não deve ser subjugada ao passado, enfraquecendo a ideia de que o passado é mais importante que o presente. Enquanto poeta, se posiciona desbravando a postura moderna. A definição de modernidade enquanto valorização das vivências e costumes do presente nos é apresentada a partir de então.

É fato que seu foco de análise, para entender tais costumes e comportamentos, tem por objeto, as gravuras de moda atuais e antigas, como reveladores das transformações e costumes da época, bem como as questões artísticas e históricas, respectivamente. No entanto, é no

²⁵ O termo “Movimento Moderno” tem sido revisitado por pesquisadores, que atualizando os estudos, apresentam um conceito questionador do posto até então. Colocando elementos reflexivos e críticos, que contrapõe a colocação de Benevolo e outros que se aproximam do mesmo pensamento.

presente que vai encontrar a relação da moral e estética do tempo, neste caso, o tempo dele, o tempo atual, o presente. Enquanto tendência de consumo, a variedade de estilos e formas é influenciada por diversas variáveis, que embora fugaz e de fácil mudança, moldam comportamentos. Assim sendo, contextualiza e desenha o quadro ideológico, sociológico e hábitos e costumes da época.

Este é o magnífico momento, na verdade, para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo é sempre inevitavelmente, uma dupla composição, ainda que a impressão que ele produza seja uma só; pois a dificuldade de discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui de maneira alguma a necessidade da variação em sua composição. (BAUDELAIRE, 1993, p. 219)

Quando Baudelaire, em 1863, fez as observações citadas anteriormente, ele desbravou o momento de criar uma teoria válida que se sobreponha aquela anterior do belo único e absoluto, quando afirma ter o belo uma composição dupla. Tem, portanto, dois aspectos que fazem o belo e que na primeira impressão não se distingue. Dois atributos estão no belo, mas visto em primeira instância, apresenta uma unidade como uma mistura homogênea. Afirma, assim, que o belo tem na composição o elemento eterno, invariável, somado ao componente de seu tempo, por tanto circunstancial, relativo. O elemento eterno torna possível o reconhecimento de beleza, no entanto existem construções estéticas possíveis apenas no tempo vigente. Essa conjectura se apresenta de maneira unificada, ainda que, para Baudelaire a concepção se dê pelo princípio do natural e eterno e do circunstancial e atual.

Sem esse segundo elemento que representa algo como a cobertura divertida, saltitante, aperitiva do divino bolo, o primeiro elemento seria indigesto, impossível de ser apreciado, não adaptado e não apropriado à natureza humana, ver o belo absoluto e ver imutável seria impossível de ser reconhecido por qualquer ser humano. (BAUDELAIRE, 1993, p. 219)

Necessário se faz que a arte tenha elementos de reconhecimento pelas pessoas de seu tempo, considerando que a condição humana não é eterna nem imutável, há de se contemplar os elementos que tragam referências do tempo presente. As Vanguardas Artísticas, que surgem tempo depois, apresentam movimentos dentro dessa perspectiva. Por assim dizer Baudelaire vê os aspectos negativos da modernidade, mas também considera o que de positivo vem através dela.

Num processo comparativo ao que vemos acontecer nas bases do modernismo, para a arte e arquitetura, o progressista e o conservador funcionam como o transitório e o eterno, em busca da estabilização ideológica, em vista dos acontecimentos presentes. Um modelo

construtivo traz em sua concepção aspectos que se tornam valores e serão traduzidos por meio de formas, criando uma atmosfera, que marca uma época. O uso desses recursos agrega conceito, sedimentando, perante o tempo e a história, a importância dos estilos como reveladores de cultura e ideologias.

Considerando essa preexistência arquitetônica, suporte de trabalho do designer de interiores, e considerando os aspectos da materialidade e da imaterialidade, reafirmando estilos, conferindo identidade ou revelando intenções, destacamos o pensamento de FEIBER, Silmara Dias; FEIBER, Fúlvio Natércio (2012, p. 58) quando assevera que:

Estes bens constituem parte da memória na formação da sociedade brasileira e contribuem assim na identificação dos lugares, pois a paisagem construída é a representatividade de códigos sociais aliados às características físicas e ambientais do local que definem – dão forma – às expressões arquitetônicas. Dentro deste contexto insere-se a questão sobre qual o limite das intervenções para que estas não desarticulem os valores autênticos das obras os quais lhe conferem o caráter de bens patrimoniais.

A arquitetura se constitui, portanto, um conjunto de bens, por vezes complexo, que o designer de interiores, mais tarde se estabelece, como agente que interfere e propõe modificações, tendo por base os elementos construtivos existentes, se valendo do uso de cores e texturas, subsidiados pela técnica, configurando-se marcas visuais reveladoras da necessidade de preservação ou da resignificação de contextos. Além disso, a colocação de Feiber (2012) propõe articulações que salvaguarda o patrimônio modernista, que vem a ser, como veremos mais à frente, o movimento no qual o design de interiores aparece vinculado ao projeto arquitetônico. Entender as bases desse movimento termina por traçar o percurso que nos leva aos padrões e metodologias convencionados no exercício do design.

Portanto, objetos, arte, pessoas e edificações possuem em essência essas duas composições que, como dito, não são distinguidas na impressão, temos a unidade da impressão. Não impede que a posteriori aja a análise e melhores distinções, mas Baudelaire é conclusivo quando afirma duvidar da existência de uma mostra de beleza sem esses dois elementos. “A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes satisfaz, a parte eternamente permanente como a alma da arte e o elemento variável como seu corpo”. (BAUDELAIRE, 1993, p. 220)

Inaugurando a modernidade, Baudelaire afirma ser, o comportamento do homem, reflexo, do que ousamos dizer, pensamento hegemônico, no qual a criatura está no presente, baseando-se num passado, almejando algo por vezes impalpável e é categórico quando diz que “O belo é apenas a promessa da felicidade”. Nesse intento o homem deve buscar extrair o eterno

do que é transitório. Trazer elementos de sua época, sobreposta à tradição e fazer artístico. É o expressar de uma época que aponta tendências, hábitos, costumes e configuração estética de maneira dinâmica, abandonando a postura, que chama de preguiçosa no hábito da repetição.

A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; a maioria dos belos quadros que nos restam dos tempos anteriores está vestido com os trajes de sua época [...] (cada época possui seu porte, seu olhar e seu sorriso). (BAUDELAIRE, 1993, p. 227)

Não se recomenda, portanto, a negativa completa do passado, em detrimento do presente, afim de não sucumbirmos na prática da negativa do presente, em detrimento do passado, conforme vinha sendo adotada até Baudelaire. Considerando o caráter de trabalho sobre a preexistência, o design de interiores se aproxima da arquitetura considerando o “[...] arquiteto enquanto agente promotor das ações de preservação e salvaguarda de bens culturais” (FEIBER, 2012, p. 58), isso envolve o trato de preservar, revelar ou ainda propor ênfases, mediante articulações no ambiente ao qual interfere. Toda construção apresenta elementos indiciários que apontam escolas estilísticas e carregam traços e formas que definem a apresentação de tal construção, conferindo identidade e por vezes definindo modelos de arquitetura.

3.1 A ARQUITETURA

Lançando o olhar na história, vimos descortinar os movimentos impulsionados pela industrialização, estabelecendo um campo de discussão e posicionamento por diversos seguimentos. Artistas, artesãos e arquitetos vivenciam a tentativa de ressignificação de seus conceitos, gerando com isso novas diretrizes. Entre categorias, conceitos, manifestos e contexto artístico o complexo arquitetônico se torna objeto de discussão.

A fermentação, a eclosão e a consolidação do modernismo estiveram intimamente associadas à reflexão sobre ornamento – cujas relações com a natureza, o trabalho, o consumo, a experiência estética, a abstração, os materiais de arte e a criação foram amplamente exploradas. As diferentes teorias do ornamento expressaram a ambição das utopias. (PAIM, 2000, p. 9)

O processo da sedimentação da tríade histórica fermentação, eclosão e consolidação do modernismo, asseverado por Paim, foi cercada pelas ideologias sociais e de reestrutura social de grande impacto. Entendendo que o processo pelo qual descortina o modernismo, para a arte

e arquitetura, é uma resultante das articulações de pensadores, associados aos contextos sociais, as mudanças na arte e arquitetura foram processuais e já se observava desde estilos passados.

O século XIX já apontava novas direções para a arquitetura, uma vez que a vigência do Neoclassicismo encontrava a Revolução Industrial, isso implica dizer que as formas e técnicas arquitetônicas recebiam novas diretrizes.

Observa-se, com acuidade, que nesse período a arquitetura começa a destacar-se dos problemas da prática de construção; estes passam às mãos de uma categoria especial de pessoas, os engenheiros, enquanto que os arquitetos, perdido o contato com as exigências concretas da sociedade, refugiam-se em um mundo de formas abstratas. Os dois fenômenos, portanto, seguem paralelamente, porém sem que se encontrem; pelo contrário, divergem cada vez mais [...]. (BENEVOLO, 2012, p. 62)

Uma vez que, desde o século XVIII, as formas clássicas reassumiram o centro do interesse ocidental, toda a Europa vinha apreciar as descobertas feitas das cidades de Pompéia e Herculano. Assim sendo, o pensamento renascentista conseguia unir pontos importantes, para o que o pensamento iluminista, reconhecesse como correspondências arquitetônicas antigas gregas e romanas, junto à racionalidade das formas, ou seja, os elementos arquitetônicos assimilados como elementos de construção. (BENEVOLO, 2012)

A preocupação em adequar a estética neoclássica, fazendo uso dos processos industriais, foi uma demanda resolvida, segundo Hopkins (2017, p. 96) pelo teórico e arquiteto alemão Gottfried Semper, fazendo com que “os princípios neoclássicos pudessem assim ser usados para traduzir em termos arquitetônicos as rápidas mudanças tecnológicas, criando formas ordenadas e com sentido – e antecipando o Funcionalismo modernista”.

Mediante os aprofundamentos arqueológicos, as descobertas e estudos da antiguidade, observa-se que havia, dentro do levantamento histórico, um tratamento científico, estabelecido como método, para as construções, enfraquecendo a ideia mística do pensamento que se tinha da Antiguidade Clássica. Afirma Benevolo (2012, p. 62) que “o mesmo espírito histórico, porém, faz com que se perceba que a Antiguidade greco-romana é um período como todos os outros, e o valor normativo atribuído a seus modelos é colocado em dúvida”.

Todas as tentativas e investimentos na arquitetura seguiam o princípio de Vitruvius, no qual a natureza é imitada pela arquitetura (HOPKINS, 2017). Tal princípio vinha sendo seguido desde o Renascimento, no entanto, as articulações de alteração técnica, consequência dos movimentos industriais, essa relação arquitetura/natureza sofre uma ressignificação. É preciso também considerar que, com a Revolução Industrial, a arquitetura passa a ser consumida por outro público, e não mais, soberanamente, pelo Estado, Igreja e aristocracia:

[...] As mudanças econômicas e sociais viram emergir um novo tipo de comprador – a burguesia –, isto é, ricos proprietários de empresas e industriais com capital e propensão a construir em grande escala. Novos modos de organizar e dividir o trabalho e outras transformações na sociedade inauguram novos tipos de edifício: não só a fábrica e o armazém, mas também o hospital, a prisão, bancos, bibliotecas municipais, sedes de prefeitura e estações de trem. (HOPKINS, 2017, p. 122)

Da mesma forma que houve uma ampliação de campo de trabalho para os arquitetos, tendo em vista maior demanda construtiva, estes teriam ainda que enfrentar a adequação a novos modelos e materiais construtivos, já que as práticas e técnicas adotadas apresentavam uma configuração arquitetural e um modo de construir já conhecido. Esse impulso para uma nova maneira de pensar a arquitetura faz emergir estilos com certos distanciamentos das formas clássicas, antecipando, como já mencionado, o caráter funcional característico do modernismo, o que, segundo Hopkins (2017), rompe com os princípios do Renascimento e da Antiguidade clássica, refletidos nas construções até então.

Esse processo de transição não se deu de forma tão simplificada, uma vez que diversas posições são postas, na perspectiva de desenrolar a questão das práticas construtivas, no uso dos elementos formais e de construção. Benevolo (2012, p. 64), elucida a existência de três posições as quais as opiniões se dividem quanto o campo da arte, no período Neoclássico. A primeira defende a autonomia da cultura artística, enquanto a segunda posição entende a arte como produtora de expressiva excitação, como “profissão de fé política”. Ambas atribuem valor cultural unívoco, ao neoclassicismo, formando “uma minoria culta e batalhadora”. A maioria dos construtores não reconhecem nada de especial do neoclassicismo, estabelecendo assim, a terceira posição de pensamento, de acordo com a premissa racionalista, solucionando por meio da técnica de sua época, as questões práticas de distribuição e construção, junto ao embasamento teórico das escolas de engenharia.

Mesmo diante de pensamentos divergentes, a técnica e cálculos se desenvolvem tendo em vista a autonomia das práticas projetuais, no entanto é notório como atributos, tal qual a simetria, serem conservados, ainda que a premissa não esteja vinculada a essa obrigatoriedade na forma arquitetônica.

É, todavia, evidente o paralelismo dos instrumentos mentais: com efeito, os métodos correntes de cálculo das estruturas impelem frequentemente engenheiros, hoje como então, na direção de soluções simétricas e dotadas de uma espécie de propensão para certos efeitos típicos do neoclassicismo. (BENEVOLO, 2012, p. 64)

Outro grande acontecimento diz respeito ao desenrolar das reconfigurações do pensamento arquitetônico e urbanístico que se estendem pela Europa, em meio a grandes

reformas e reconfigurações. Paris, pós-napoleônica, assume expressivo plano de reconfiguração urbanística, liderado por Georges Eugène Haussmann²⁶. O processo urbanístico de planificação engendrado por Haussmann é seguido, salvo proporções, em outros pontos como a Cidade do México, Itália, Bélgica e Inglaterra. Essas movimentações ocorrem num período da história, no qual a discussão neoclássica foi recém-observada por parte dos projetistas e construtores.

A experiência vivida a partir de Haussmann termina por contribuir para o aprimoramento técnico, distanciando-se ainda mais das ideias acadêmicas. A essa altura do século XIX, a liberdade de estilos, assumida pelos arquitetos, diante dos impulsos sociais e econômicos, lançava mão de construções e padrões, tendo em vista o processo de mecanização e modos de produção, com o estabelecimento das indústrias. Por outro lado, alguns artistas mantinham postura antimoderna diante da ebulição econômica e mudanças estéticas e religiosas. Ainda que, segundo Hopkins (2017), alguns pensadores e arquitetos tenham visto potencial nos materiais modernos, a referência técnica gótica deveria ser mantida como expressão racional, para uso do ferro e do vidro.

Essa nova realidade descortina o que Hopkins (2017) chama de “relativismo estilístico”, onde o cânone clássico cede lugar a outros estilos, ainda que distantes das escolas ocidentais.

O ecletismo, portanto, descreve uma cultura arquitetônica na qual o Revival Gótico pôde coexistir com o Classicismo acadêmico das Belas-Artes, e em que o Orientalismo imperialista levaria a proliferação de estilos tão diversos quanto o chinês, o indiano, o mourisco e o maia. (HOPKINS, 2017, p. 122)

Sobre o ecletismo ainda encontramos em Benevolo (2012, p. 122):

A polêmica entre neoclassicismo e neogótico – tem seu ponto culminante em 1846, como já ficou dito – não pode terminar com a vitória de um ou de outro programa. De agora em diante, a maior parte dos arquitetos mantém em mente tanto o estilo clássico quanto o gótico, como alternativas possíveis e, naturalmente, não somente esses dois, mas também o românico, o bizantino, o egípcio, o árabe, o renascentista, etc.

A maneira como se descortinam os rumos da arquitetura abre a possibilidade de experimentações e mesclas que rompem com o pensamento mais cartesiano. Assim sendo, se mantém os que comungam com esta maneira de projetar, bem como os que enxergam certo descontrole, temendo uma desconfiguração do pensamento arquitetônico. Verifica-se diante das práticas de Haussmann que: “entre os estilos, não tem preferência e consideram-os como outros

²⁶ Barão Georges Eugène Haussmann (1809-1891), funcionário por profissão, ocupa desde 1851 o cargo de administrador da Gironde. (BENEVOLO, 2012, p. 92)

tantos possíveis acabamentos, a serem usados a cada vez de acordo com as conveniências [...]” (BENEVOLO, 2012, p. 126)

Aqui o processo industrial alimenta e impulsiona a produção urbanística e arquitetônica, assim como as produções de caráter artístico, uma vez que diante do ecletismo, a arte empregada, por vezes se associava as questões ornamentais. “Os métodos industriais de produção transformaram radicalmente a presença dos ornamentos nas grandes cidades da Europa e das Américas a partir da segunda metade do século XIX”. (PAIM, 2000, p. 13) Como não podia ser diferente, as discussões entre estilos, construções e ornamentos trazem para o cenário a figura do artista e artesão, no momento de crescimento da produção arquitetural. Aproximando ou mesmo distanciando arte e arquitetura.

A Revolução Industrial, como grande acontecimento social, reconfigura os sistemas de trabalho, as linhas de produção e disponibiliza novos materiais para a construção. Dessa maneira, uma dinâmica nova se estabelece no ato de projetar e gerir uma obra. O exemplo, Argan (2013, p. 84) coloca a experiência de Joseph Paxton (1803-1965):

[...] inicialmente construtor de estufas, projeta e realiza o Palácio de Cristal para a exposição Universal de Londres de 1851 (a primeira entre as várias feiras mundiais consagradas aos faustos do progresso industrial), ele não inventa uma nova técnica, mas instaura um novo método de projeto e execução. A novidade é o emprego de elementos pré-fabricados (segmentos metálicos e lâmina de vidro), produzidos em série e levados aos canteiros de obras prontos para serem utilizados. Economiza-se tempo e dinheiro: a construção se reduz à rápida montagem de peças pré-fabricadas, e o material pode ser recuperado.

A modalidade construtiva é difundida mediante a praticidade apresentada, de forma que outras construções surgem, seguindo a configuração estética e de produção e montagem. “A vitória dos técnicos é consagrada pela construção da *Torre* projetada por A. G. Eiffel²⁷ (1832-1923) para a exposição de Paris de 1889 [...]”. (ARGAN, 2013, p. 85) Além do que essa realidade se configura por conta da ciência da engenharia está em avanço, articulando o que Argan (2013) chama de “A arquitetura dos engenheiros”. A construção da então conhecida Torre Eiffel se constitui um exemplar que caracteriza o pensamento moderno, como busca cada vez mais presente nos interesses desses projetistas.

O projeto da Torre não se submete às representações arquitetônicas conhecidas, dentro da representatividade do projeto de Eiffel, está a intenção de refletir desde o projeto, a execução

²⁷ Alexandre Gustave Eiffel foi engenheiro francês, mundialmente conhecido pela construção da torre em Paris, que leva seu nome.

e entrega, as simbologias da dinâmica do cotidiano, como reveladoras do tempo moderno: “[...] não aceitando qualquer imagem espacial preconcebida, com a qual concordaria a imagem do edifício, Eiffel determina o espaço com os próprios signos da construção – pela primeira vez na arquitetura, cabe falar em signo, em vez de forma”. (ARGAN, 2013, p. 86)

Neste ponto, duas linhas de pensamento reaquecem as discussões acerca do modelo projetual a ser adotado e aceitável. Uma corrente de arquitetos formado nas escolas de Belas-Artes defende o ecletismo, como estilo passível a representar qualquer tipo de construção, permanecendo em atendimento as demandas institucionais. “Para a mentalidade da burguesia, o banco devia ter a aparência externa de um palácio renascentista, e a casa de campo a de um castelo feudal”. (ARGAN, 2013, p. 90). No entanto, os conhecedores e adeptos da técnica construtiva, formados sob a ciência da construção resistem e se posicionam refratários a essa ideologia. A cisão da arquitetura e arte tem aqui fortes episódios. “Se a arte é ecletismo dos ‘estilos’, a arquitetura renunciará a ser arte, será engenharia”. (ARGAN, 2013, p. 90)

Nesse ínterim, a relação da construção com o material empregado, igualmente sofreu mudanças, já que as práticas de mimetismo não diziam respeito à proposta e pensamentos atuais.

Não existem dois níveis, o artístico e o utilitário: existe apenas a função, ao mesmo tempo da estrutura do edifício e de sua razão de ser no espaço urbano. É um embuste construir com ferro e cimento, para depois ocultá-los sob uma camada “artística”; por outro lado, os novos materiais e a nova ciência das construções permitem definir novas relações entre pesos e empuxos. E, principalmente, uma nova imagem do espaço, dinâmica. (ARGAN, 2013, p. 90)

Ainda que com posicionamentos opostos, quanto ao entendimento e prática da arte e arquitetura, ambas convergem em um ponto: “[...] assim como o pintor estrutura ou organiza a realidade recebida num espaço perceptivo, os novos arquitetos estruturam e organizam o ambiente da vida num espaço construtivo”. (ARGAN, 2013, p. 90). Portanto, a pintura tem caráter subjetivo, enquanto a arquitetura tem caráter objetivo, conforme elucidada Argan (2013), a pintura percebe e a arquitetura constrói. A relação com os materiais muda, como visto, não apenas na perspectiva técnica, mas também na apresentação e configuração no espaço.

Fica notório que as articulações e pensamentos da arquitetura modernista têm, dentre outras, uma forte relação quanto o uso do material. As motivações para a escolha e maneira como se configuram no espaço propõe discussões do lugar que ocupa no cenário urbano e arquitetônico e na decoração, por meio dos materiais de acabamento. Isso implica uma reconfiguração de texturas, volumes e cores, uma vez que as relações cromáticas por meio de

acabamentos miméticos ficam atribuídas ao campo da arte, já que a arquitetura, distanciando-se dos padrões clássicos e ornamentais, como entendidos até então, se fortalece quanto à corrente que renuncia qualquer referência a práticas que não refletem a sociedade moderna e as exigências estéticas da indústria.

3.2 MATERIAIS CONSTRUTIVOS

Os novos materiais disponibilizados pela indústria fomentam discussões geradas pelo seu uso, trazendo o elemento do design como consequência, uma vez que as formas assumidas culminam na configuração ornamental das construções arquitetônicas. Essa é uma questão problematizada por Ruskin²⁸, uma vez que denuncia o tratamento dado ao ornamento, com formas repetidas, ausência de critério no uso dessas formas, que se constituem divergentes a ornamentação enquanto arte.

Para Ruskin, essa realidade corrompe o caráter orgânico e natural das peças, logradas por meio do artesanato e antigos costumes, além de interromper, conforme elucidada Paim (2000, p. 26), “[...] a mutação dos padrões ornamentais, fixando-os e esvaziando-os do seu potencial expressivo; ela impediu o investimento individual de alegria e vitalidade, essenciais ao surgimento da beleza”. Essa mecanização demandava reavaliações e críticas, no sentido de problematizar, o que mais uma vez surge como balizadora da nova estrutura social e econômica.

A posição assumida por Ruskin, elucidada por Balieiro (2015, p. 46), leva em conta a ideia que: “As edificações representam o legado histórico de hábitos e costumes de um povo, representadas através da utilização de materiais e estilos pertencentes a um local e a um tempo”. Nesse intento devem ser preservadas, além do que a relação apresentada por Ruskin, entre ornamento e arquitetura, estabelece um caráter no qual a presença de motivos decorativos, não tem a única função de embelezar a construção. “Monstrificadores” foi a terminologia empregada, na qual se verifica o uso de adornos na arquitetura, resultantes das técnicas mecânicas, em sua reprodução.

A arquitetura é a arte que organiza e adorna os edifícios erguidos para os mais diversos usos, e a sua visão contribui para o prazer, para o poder e para a saúde mental do homem. É importante distinguir entre a Arquitetura e a Construção. [...] A arquitetura preocupa-se somente com os aspectos de um edifício que estão acima e além do uso comum. (PAIM apud RUSKIN, 2000, p. 29)

²⁸ John Ruskin (1810-1900) artista, crítico e teórico da arte e da sociedade para o debate moderno sobre o ornamento [...]. Suas ideias se tornaram uma fonte constante de referência para todos aqueles que refletiram sobre o assunto na modernidade. (PAIM, 2000, p. 25)

O posicionamento de Ruskin era um contraponto a frenética movimentação da vida urbana, onde o uso desenfreado dos ornamentos banalizava o ato de olhar e apreciar. Ele acreditava que os elementos ornamentais industriais “[...] comprometiam a finalidade prática das construções com inúmeros efeitos visuais incrivelmente feios e ridículos [...]”. (PAIM, 2000, p. 29) Esse pensamento impulsionava a restituição da prática artesanal, acreditando ser “[...] uma poderosa força de resistência e transformação que precisava ser posta novamente em marcha”, (PAIM, 2000, p. 28)

Defensor do “*material truth*”, onde o uso dos materiais conferiria sua cor natural às edificações e os acabamentos obedeceriam ao mesmo apelo, quanto às questões cromáticas, nega qualquer intensão de reproduzir texturas, cores ou volumes sobre estes materiais. Esse pensamento é precursor das ideias modernistas, onde as cores lisas são, portanto, as pigmentações aplicadas.

Argan (2013) levanta discussões acerca do uso do concreto, enquanto material de construção, gerando algumas indagações, uma vez que sua utilização poderia se dar tirando partido de suas características mecânicas ou em substituição mais econômica da pedra. Um questionamento levantado abre parênteses para a discussão que mais uma vez problematiza a intensão de esconder o material e sua cor genuína, pelo uso de acabamentos:

Devia – o concreto – ser utilizado apenas como substituto da alvenaria e recoberto com um ornamento decorativo de outros materiais, ou devia-se estudar uma nova decoração adequada a natureza desse material, empregado em estado líquido, tornando-se a seguir mais duro que a pedra? (ARGAN, 2013, p. 90)

Essa articulação se encaixa na premissa que o material, além de construir, constitui caráter estético da construção, ao passo que os avanços da indústria podem garantir maior resistência do mesmo, assumindo sua aparência natural na composição arquitetônica. Isso dispensa o uso de pedras e demais recursos e principalmente a cobertura das superfícies com cores e suas nuances, no intuito de reproduzir a aparência de outro material, na dinâmica que converge construção e arquitetura.

Mantendo a defesa de que a arquitetura cumpria, entre outros papéis, a representação cultural, materializando-se em legado social, os projetos – pregava Ruskin – deveriam se comprometer em representar a história e hábitos de um povo. (BALIEIRO, 2015, p. 46) Com isso a força do tempo, impressa na construção, se torna reveladora de identidade, alcançados por meio do partido natural dos materiais, bem como a repulsa a qualquer elemento que venha enganar o olhar e corromper seu aspecto original. Para Ruskin, “a cor da arquitetura deve

corresponder aos materiais de construção, deixando seus acabamentos naturais e suas nuances ditarem a cor das fachadas”. Mesmo hoje, a Arquitetura Contemporânea valoriza os acabamentos naturais, traduzidos nos mais diversos modelos construtivos. (BALIEIRO, 2015, p. 46)

Contudo Ruskin não era de todo contra a industrialização, mas sim ao seu avanço no sentido de subjugar o trabalho humano criativo. Levantando para além da discussão específica dos acabamentos decorativos, nesse momento de reconfiguração arquitetônica, um discurso que se constituiu uma crítica ao modelo e condições de trabalho imposto pela indústria.

Outros expoentes despontam no cenário modernista trazendo contribuições que endossaram correntes mais ou menos progressistas. Na mesma linha de pensamento, Sullivan²⁹, arquiteto com ideias influenciadas pelo pensamento ruskiniano, escreveu em 1892, conforme apresenta Gombrich (2012, p. 59):

[...] que reverteria muito em nosso benefício estético se abandonássemos inteiramente o uso do ornamento por um período de anos, a fim de que nosso pensamento pudesse se concentrar agudamente sobre a produção de construções bem formadas e grandiosas em sua nudez.

Nudez essa que, ainda na afirmativa de Gombrich (2015), na metáfora literária de Cícero³⁰, é um sinal de superioridade estética, para o tradicional clássico, diante da falta de adorno espalhafatoso. Sullivan, não visou a vida moderna sem ornamento, no entanto diante da reconfiguração da paisagem urbana, um presságio não muito distante, a nudez das fachadas das edificações, viriam a corroborar com as reflexões sobre a relação da arquitetura com o ornamento, associando-o ao elemento construtivo específico.

Ainda sobre a nudez das fachadas, o pensamento de Sullivan, junto ao pensamento ruskiano do *material truth*, é visto na corrente racionalista do movimento moderno, que apenas usam concreto, vidro e aço, materiais naturais e sem nenhuma solução de acabamento com cor enquanto cobertura.

A afirmativa mais emblemática de Sullivan “a forma segue a função”, aparece por vezes associada de maneira rígida, funcionalista, racional. Entretanto, as analogias apresentadas pelo arquiteto nos remetem a exemplos da natureza. Ou seja, para funções específicas não há uma

²⁹ Louis Sullivan (1856-1924) considerado um dos pioneiros da arquitetura moderna, privilegiou o ornamento tanto nos projetos quanto nos seus escritos. Surpreendentemente, entretanto, a sua afirmação mais conhecida e celebrada, ‘a forma segue a função’, extraída de um texto de 1892, “O ornamento na arquitetura”, sugere a supressão, ainda que temporária, do ornamento. (PAIM, 2000, p. 53)

³⁰ Marco Túlio Cícero (106-43 a.C) foi um advogado, político, escritor, orador e filósofo da gens Túlia da República Romana eleito cônsul em 63 a. C com Caio Antônio Híbrida. (CÍCERO... [201-?])

forma definida, uma vez que “forma e função estão sempre em mutação”. Vejamos o pensamento de Sullivan na publicação “Forma e Função”: “A inter-relação entre forma e função não tem começo nem fim. Ela é incrivelmente pequena e incomensuravelmente vasta, inescrutavelmente móvel, infinitamente serena, intimamente complexa – e simples, até”. (PAIM, 2000, p. 56) Desse modo, a função a qual se refere Sullivan, diz respeito aos aspectos construtivos.

Não apenas a configuração externa das construções foram objetos de desconstrução, mas também os espaços interiores. O modernismo trouxe consigo uma série de questionamentos sobre hábitos que envolvem a arte, especialmente a decorativa. Como reveladores de costumes, esses hábitos, colocados na esfera moderna, passam a causar, segundo o pensamento de Loos³¹, certa estranheza. Afirma Paim (2000, p. 62) que para Loos os nervos modernos são incapazes de suportar os ornamentos.

Nossa sensibilidade é mais delicada que a dos homens do Renascimento, que não se incomodavam em cortar a sua carne sobre um fundo de representações mitológicas. Mais delicada ainda que aquela da era rococó, quando se tomava a sopa sobre um fundo de cebolas azuis que lhe dava uma desagradável cor cinza esverdeada. Nós preferimos comer sobre um fundo branco.

As palavras de Loos são indicadoras de um entendimento de sensibilidade, apresentado por outra perspectiva. Uma vez que a prática comum apresentava o tratamento decorativo como nota de requinte e acréscimo de beleza, por vezes o caráter essencial era subjugado, ou seja, no exemplo posto a configuração espacial por meio de objetos e elementos decorativos, se sobrepunha ao ato de se alimentar, motivo final quanto a função do ambiente.

A arte decorativa, que vinha sendo apreciada desde a era clássica, encontra crítica e argumentos articulados em vários dos artigos de Loos, sendo o mais representativo o que ficou conhecido como o slogan ornamento é crime. Essa revisão dos valores de beleza surge quando se intensifica a busca pela revisão do entendimento de estética, diante dos movimentos modernistas, onde, para ele, qualquer tentativa de ornamentação seria um comportamento que indicava a imaturidade estética.

Como já visto, trabalha também por garantir a nudez natural do material. Enquanto alguns arquitetos trabalham no uso de acabamentos, como meio de tornar mais nobre a aparência material aplicado, Loos acredita que a beleza deve ser entendida como característica própria do material. “Todos os procedimentos que expunham e exaltavam a nudez ‘natural’ dos

³¹ Adolf Loos (1870-1933) travou verdadeira batalha contra o ornamento, principalmente através da publicação de inúmeros artigos em jornais e revistas, no período de 1897 e 1930). (PAIM, 2000, p. 61)

materiais e que finalmente se aproximavam da pele como modelo de revestimento foram amplamente estimulados pela ascese modernista [...]”. (PAIM, 2000, p. 74) Seu ideal era instaurar o pensamento modernista baseado na representação da beleza por meio de notas minimalistas, configurando elegância e suavidade, atributos importantes para o homem urbano e moderno.

Alinhando o pensamento, Ernest Bloch³² coloca sobre a posição da indústria em relação ao comportamento humano na configuração dos interiores das construções, seja as belas-artes ou as de caráter decorativo, tudo relacionando a percepção do caminho da humanidade no futuro.

É defensor do pensamento no qual se devem acentuar esforços na reafirmação do que chama de “frieza dos objetos”. “Era inútil seguir lamentando a frieza dos objetos industriais, que manifestavam sem rodeios a sua natureza mecânica; assim como era inútil clamar pelo seu retorno ao mundo da beleza”. (PAIM, 2000, p. 86) O ornamento como entendido e praticado, já não respondia aos anseios e dinâmica da vida moderna, uma das razões para as tentativas de deslocar o design, o artista e o arquiteto, do nicho reprodutivo de práticas passadas. A estética, por meio das demandas de infraestrutura e nova visão do homem, faz com que a discussão ganhe notoriedade, ainda que retrucada por alguns pensadores.

Toda a discussão alcança os espaços de maneira que a própria organização doméstica tem as necessidades de ordem prática, atendidas pelo processo da industrialização, sofrendo igualmente com a releitura estética e decorativa. As propostas implantadas pela indústria, no modernismo, são referenciadas por Bloch e elucidadas por Paim (2000, p. 86):

Em termo de design, até então a modernidade só obtivera sucesso nas instalações sanitárias dos banheiros: louças de formas simples e racionais, azulejos não decorados, tudo muito claro e fácil de limpar. A arte gótica ergueu catedrais, o rococó criou móveis simultaneamente delicados e confortáveis, mas o espírito moderno manifestou a sua originalidade fazendo passar a água por dentro das paredes e favorecendo a higiene no interior dos lares. A limpeza e a praticidade que eram aceitas sem hesitação nos banheiros deveriam servir de modelo para toda a casa; o despojamento da louça sanitária deveria servir de exemplo aos designers.

O senso estético necessitava de práticas alinhadas às demandas da modernidade. A subtração, como vista, não apenas nos objetos, mas no clareamento das cores, como sinônimo de limpeza fácil, acarreta o apagamento cromático nos espaços domésticos, além do que quando Bloch usa a analogia das instalações sanitárias, para referenciar os ideais estéticos de então,

³² Músico e filósofo americano de origem suíça (1880-1959).

deixa clara a necessidade de simplificação das formas, uma vez que as tentativas de reproduzir, por meio da indústria, as formas do passado, era gasto de tempo, energia e materiais.

Numa proposta que chamou de o “mínimo de estilo”, a técnica voltada para as formas mais decorativas e, portanto, mais humanizadas, só era possível por meio do artesanato, pensamento também de Ruskin, e a produção em série, por tanto industriais, ocupavam-se por apresentar “autenticidade dos materiais e a praticidade das formas deveriam ser privilegiadas”. (PAIM, 2000, p. 87)

Assistimos aqui a um rompimento entre o decorativo e o utilitário, em que, para Bloch, a arte se distancia do que é útil, fazendo com que as técnicas sejam desenvolvidas no sentido de atender às demandas de beleza e luxo de maneira abrangente, com uso da ética e democracia.

Dentro dos episódios desencadeados pela indústria e as movimentações em torno dela, que trazem direcionamentos, recomendações e até imperativos de como proceder na configuração arquitetônica, vimos em todas elas como a técnica construtiva, seja no âmbito do design ou da arquitetura, são determinantes para uma nova ordem da cidade e suas construções. Tendo à disposição novos materiais e tecnologias, o sentido de beleza sofre significativas alterações.

Os acabamentos decorativos se articulavam na perspectiva de ornar, mas também de colorir por meio de sua paleta de cor os ambientes construídos, o que, diante de materiais frios, dispostos pela indústria como ferro, vidro e concreto, substituem os primeiros, assumindo por tanto um padrão cromático pertinente a estes materiais. A superfície pintada, portanto, fica subordinada à ênfase de tal estrutura construtiva, que exalta os materiais modernos.

3.3. A PALETA DE LE CORBUSIER

Le Corbusier³³ (1887-1965), tal como Picasso, do qual pode considerar-se o equivalente na arquitetura, “[...] magnífico agitador cultural, uma inesgotável fonte de ideias, um farol”. (ARGAN, 2013, p. 265)

³³ “Charles Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), mais conhecido como Le Corbusier. O arquiteto, urbanista, designer, pintor e escritor suíço é amplamente considerado um dos pioneiros do movimento moderno na arquitetura. [...] Após mudar-se para Paris, na década de 1910, Corbusier abriu seu escritório em conjunto com seu primo Pierre Jeanneret. Foi lá que começou a explorar o conceito da casa como “máquina de morar”, e começou a desenvolver seus cinco pontos da arquitetura. [...] A obra de Le Corbusier está entre as mais influentes da arquitetura moderna, particularmente seus trabalhos de planejamento urbano. Ele esteve dentre os primeiros a antecipar a influência do automóvel no desenvolvimento das cidades, e suas teorias urbanas são consideradas cânones desde suas publicações. (STOTT, 2017).

Diferentemente de Bloch, que acreditava no progresso como uma consequência futura, Le Corbusier percebe que as transformações de então, por meio dos processos industriais, com as novas tecnologias, se configuram avanço em seu tempo. Incapazes de sanar problemas sociais, a industrialização, contribuiu, segundo ele, de certa forma, para diminuir as diferenças sociais. Isso por meio da democratização do uso dos objetos produzidos e não pela igualdade do poder.

Defensor da funcionalidade, pregava que a indústria era um instrumento de mudança para melhor, num processo a longo prazo e suas recomendações quanto à produção dos objetos deveria ser regida pela busca da solução funcional, evitando maiores desgastes das atividades humanas.

A configuração dos espaços interiores tinha de ser uma resultante das finalidades para a qual se destinam.

O moderno ambiente de trabalho deveria ser caracterizado pelo despojamento, condição essencial a concentração; somente os objetos-tipo³⁴ relacionados as atividades fundamentais do escritório poderiam permanecer: mesas, telefones, fichários, pranchetas, luminárias. (PAIM 2000, p. 97)

Não à toa, privilegia os ambientes laborais. A casa para ele era um local onde se dispõe aparatos para atender às necessidades básicas, de maneira higiênica e eficaz. Diante da frenética rotina de trabalho e das agitações da vida industrial, as atividades de relaxamento, possíveis apenas quando havia tempo, a exemplo da escrita ou leitura, necessitam de “limpeza visual”, nada decorativo, nada além do que, segundo ele, o homem moderno precisa.

Assim sendo, os arquitetos, engenheiros e designers que trabalhavam como se fossem engenheiros, buscando soluções funcionais para os objetos, necessitam de locais específicos, diversos e distantes das linhas de produção. As questões cromáticas para esses espaços eram praticamente nulas, apenas as cores genuínas dos materiais dos objetos usados. Isso no alcance das movimentações a partir da década de 1920. “Nos escritórios de paredes intensamente brancas, arquitetos, designers e engenheiros cultivavam o espírito de investigação e inventividade dos cientistas e exploravam a natureza mecânica dos homens [...]”. (PAIM 2000, p. 97)

Le Corbusier construiu, em 1922, o atelier (Figura 46) de Amadee Ozenfant, pintor e amigo. O arquiteto materializa o que entendia por modelo de habitação, com uso de materiais

³⁴ Le Corbusier chama de objeto-tipo as peças produzidas com a finalidade de minimizar o esforço humano, também chamado de “objetos-prolongamentos-dos-membros-humanos”.

e configuração cromática para os ambientes modernistas. Ozenfant que propôs, com sua pintura, a criação de planos uniformes, pelo uso de cores não saturadas e suaves, Gage (2012, p. 184), participa das ideias do projeto de Le Corbusier.

Figura 46 – Maison Ozenfant



Fonte: Horton (2011).

A “máquina de morar”, como chamava Le Corbusier, as residências, eram configuradas em seus projetos pela eliminação de qualquer motivo decorativo e de tão destituída desses apelos, causou estranheza, uma vez que a ostentação, entendida pelo excesso de elementos, era ressignificada pela ascese modernista.

Texturas e cores eram conferidas pela qualidade dos materiais dos objetos a exemplo do couro. “Le Corbusier foi muito além de Loos no ascetismo, eliminando os revestimentos de pedra e madeira raras e nobres e fazendo com que os interiores totalmente brancos acompanhassem o despojamento das fachadas”. (PAIM 2000, p. 101) Diante disso, o toque de sofisticação que o modernismo propunha era a elegância obtida por meio das configurações mais contidas, nos interiores. Embora compusesse o grupo de arquitetos modernistas que aceitava as cores desde que sem texturas, sem a intenção de enganar o observador, propõe ambientes domésticos acromáticos.

Le Corbusier acreditava que se as pessoas eliminassem as cortinas pesadas e pintassem de branco as paredes de suas casas, a luz intensa evidenciaria instantaneamente o horror da arte decorativa, que logo seria descartada. Ele chegou a sugerir a edição de um decreto exigindo a caiação das paredes. (PAIM, 2000, p. 102)

Reverberando a ideia da casa enquanto máquina, as residências deixam de ser um refúgio, configurando-se um espaço dinâmico e aberto para o mundo. Sua visão de arquitetura visava a integração do exterior com o interior. A nudez que se via nas fachadas avança os espaços internos. “[...] a cromaticidade está coordenada com a forma, mas a recíproca não é verdadeira”. (GIANNOTI, 2010, p. 135)

Ocorre que a relação da cor com a arte pictórica e a arte aplicada difere da relação da cor com a arquitetura. Sendo, para a primeira, estímulos imaginativos, enquanto que, para a segunda, a aplicação nas superfícies atribui valores cênicos e sensoriais, sendo atributos importantes para sua aplicação. (GIANNOTI, 2010) Menos envolvente na arquitetura, a cor “[...] na medida em que contribui para uma beleza puramente arquitetônica, onde a gratificação do senso estético é mais visual que intelectual, onde o uso é livre de intenções de estimular aspectos reflexivos”. (GIANNOTI, 2010, p. 135)

A filosofia da “cor purista”, de Ozenfant, abraçada por Le Corbusier em 1920, apresenta, três escalas: “A primeira era uma escala maior de preto e branco, amarelo-terrosos, vermelho e, [...] azul-ultramar”. Essa era a escala construtiva, que criava volumes [...]”. (GAGE, 2012, p. 183) Defendendo a ideia de que a forma precede a cor, Le Corbusier entende que a cor está subordinada à forma material, em que sua influência se dá sobre os atributos estruturais, na ênfase da delicadeza e elegância, característicos de tais elementos estruturais. (GIANNOTI, 2010)

No projeto residencial Villa Savoye (1928-29), Le Corbusier exibe um exemplar totalmente branco (Figura 47). No volume principal da casa, a grande massa branca garante a integridade da forma através do contraste entre o branco da alvenaria pintada e o escuro da abertura. (MACIEL, 2002) É neste projeto que o arquiteto põe em prática os cinco pontos da arquitetura³⁵. Explorando a mais avançada tecnologia da época, reafirmando, em sua visão, o novo modo de viver.

³⁵ 1. Pilotis, liberando o edifício do solo e tornando público o uso deste espaço antes ocupado, permitindo inclusive a circulação de automóveis; 2. Terraço jardim, transformando as coberturas em terraços habitáveis, em contraposição aos telhados inclinados das construções tradicionais; 3. Planta livre, resultado direto da independência entre estruturas e vedações, possibilitando maior diversidade dos espaços internos, bem como mais flexibilidade na sua articulação; 4. Fachada livre, também permitida pela separação entre estrutura e vedação, possibilitando a máxima abertura das paredes externas em vidro, em contraposição às maciças alvenarias que outrora recebiam todos os esforços estruturais dos edifícios; e 5. A janela em fita, ou fenêtr em longueur, também consequência da independência entre estrutura e vedações, se trata de aberturas longilíneas que cortam toda a extensão do edifício, permitindo iluminação mais uniforme e vistas panorâmicas do exterior. (MACIEL, 2002).

Figura 47 – Villa Savoye



Fonte: Feuerman (2014).

Na configuração original, esse volume branco avança o interior da construção, para logo depois apresentar planos de cor (Figura 48) propostos por Le Corbusier. O uso da cor se dá na perspectiva de provocar diferentes relações e definições dos espaços, na criação de planos e simbologias, no ordenamento da edificação. O tratamento cromático enquanto plano, põe a cor no cenário da arquitetura moderna, do arquiteto.

Figura 48 – Interior Villa Savoye



Fonte: Kroll (2010).

A cor passa a ser vista em seus projetos destacando a parede como plano numa proposital estratégia de enfatizar ou mesmo insurreccionar forma e espaço, sob o caráter da

ordem ou da desordem, prezando pelas articulações interior/exterior, em consonância com a planta projetada, modificando, como acreditava o arquiteto, a percepção e apreciação do espaço.

Além das cores que compunham a primeira escala de Le Corbusier, abraçada em consonância com Ozenfant, ainda encontramos outras duas, a saber:

A segunda escala era a dinâmica: amarelo-limão, laranja de cromo e laranja de cadmo, vermelhões, verde-esmeralda e azuis de cobalto, [...] ‘Elas são elementos perturbadores’. A última escala era a dos corantes naturais: as garanças, as lacas e o verde de verona, nenhuma das quais tinha qualquer função construtiva. (GAGE, 2012, p. 183)

A relação estabelecida com a cor, inicialmente, foi na intenção de explorar o contraste delas com o concreto, por meio do uso dos elementos e suas constituições cromáticas aproximando seu funcionalismo do neoplasticismo de Mondrian, privilegiando a pureza visual. Mais tarde Le Corbusier retoma a questão da cor com um posicionamento diferente.

Em 1931, todavia, em concordância com Fernand Léger defende um ponto de vista diferente: o homem precisa da cor para viver, é um elemento tão necessário como a água e o fogo, descrevendo exemplos do seu uso alterando drasticamente a percepção espacial da arquitetura. (GIANNOTTI, 2010, p. 135)

É em 1931 que Le Corbusier propõe a primeira de duas paletas de cores, próprias do que afirmava ser a paleta de cor arquitetônica (Figura 49). No uso da policromia, explora a simbologia das cores, acreditando que elas podem provocar sentimentos. Os espaços privados sugerem, por meio das cores, atmosferas, culminando no ordenamento da edificação.

Figura 49 – Le-corbusier-polychromie-architecturale-1931

32001	32010	32020	32030	32040	32050	32060	32080	32090	32100	32110	32120	32130	32140
	32011	32021	32031	32041	32051		32081	32091	32101	32111	32121	32131	32141
	32012	32022	32032	32042	32052		32082		32102	32112	32122		32142
	32013	32023	32033		32053						32120		
		32024	32034										

Fonte: Polychromie... ([201-?]).

Os tons propostos por Le Corbusier são tidos por eminentemente arquitetônicos, permitindo qualquer combinação, por ser naturalmente, segundo seu pensamento, harmoniosas. A paleta de cores purista apresenta 14 séries contendo 43 tons.

Distanciando-se do acromatismo que se viu na década de 1920, respeitando seus princípios de cor na arquitetura em ênfase estrutural, consonante ao movimento *De Stijl*³⁶ concretiza seu pensamento de aplicação da cor como função didática e simbólica (Figuras 50 e 51), já visto na Escola de Berlin de Bruno Taut³⁷, que em 1927, produzia com uso de cores quando, ironicamente, foi chamado de daltônico por Le Corbusier, quando se referia aos seus esquemas cromáticos. (GIANNOTI, 2010)

Figura 50 – Unite d' Habitation em Marshella



Fonte: Kroll (2016).

³⁶ “Mondrian fundou, com Theo Van Doesburg a revista *De Stijl*, publicada de 1917 a 1928, onde publicou os textos sobre o neo-plasticismo, sendo um deles 'Realidade Natural e Realidade Abstrata', um ensaio fundamental para o Abstracionismo 2º fase. Esta pintura representa um modelo exemplar da harmonia universal ou verdadeira beleza, a medida da evolução humana por um ambiente total que pudesse viver em harmonia.” (Disponível em <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/neoplasticismo/index.html>> . Acesso 16 Nov 2018).

³⁷ Bruno Julius Florian Taut (1880-1938), arquiteto e urbanista, atuou em Berlim, onde se aprimorou nas construções com alvenaria e aço. Se distingue dos arquitetos de sua época pelo uso singular da cor em seus projetos, em conjuntos e configurações cromáticas consideradas conflitantes, mas intencional em seu trabalho. A cor era tratada sob um viés social, como potência de expressão e ornamento, considerando população menos abastada.

Figura 51 – Unite d' Habitation em Marshella: interior da habitação



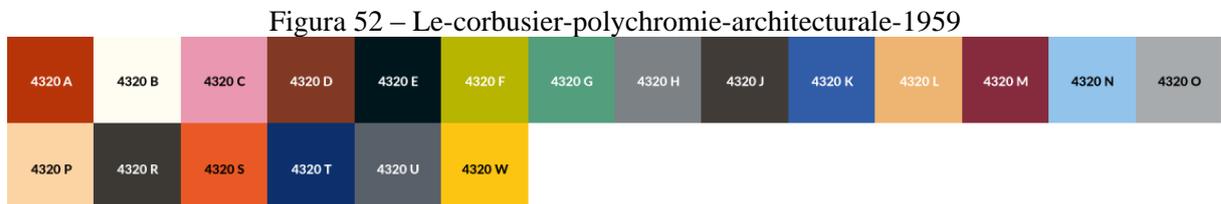
Fonte: Kroll (2016).

O conjunto habitacional em Marshella, na França, foi o primeiro grande projeto de Le Corbusier, concluído em 1952. Nele se vê a influência mecanicista e os cinco pontos da arquitetura, proposto por ele na década de 1920.

Diferente das usuais fachadas brancas de Corbusier, a Unidade de Habitação foi construída em concreto armado aparente, que era o material mais acessível na Europa pós-guerra. No entanto, isso também pode ser interpretado como uma aplicação materialista com objetivo de caracterizar o estado condicional da vida após a guerra - áspera, desgastada e implacável. (KROLL, 2016)

É válido ressaltar que como arquiteto que propôs o branco como extensão nos interiores, do despojamento das fachadas, como se viu na Maison Ozenfant, nos anos de 1920, aqui aplicando a policromia proposta na fachada do Conjunto Habitacional em Marshella, os interiores recebem o mesmo tratamento policrômico, como representação da mudança de entendimento que Le Corbusier apresentou ao longo das suas significativas obras arquitetônicas e que se vê traduzido o avanço da aplicação de cores nos espaços interiores como extensão das fachadas, criando os planos e enfatizando o bloco arquitetural.

Avançando em estudos e composições, Corbusier, configura ainda uma segunda paleta de cores (Figura 52), que se constitui por completar a policromia arquitetônica. Apresentada em 1959, composta por 20 tons mais intensos e dinâmicos.



Fonte: Polychromie ([201-?]).

Os episódios e posicionamentos acerca do acromatismo ou da policromia nos espaços arquitetônicos refletem a reconfiguração do entendimento do espaço cidade, as reconfigurações propostas a partir da nova ordem social, pelo fenômeno da revolução industrial, bem como o funcionalismo modernista.

As posições relativas ao uso ou negação da decoração estabeleceram uma complexa dicotomia entre arquitetos e artistas, com significativo alcance nas questões cromáticas. As críticas sistemáticas, associadas às novas formas de produção, trazem ao olhar a busca por uma estética livre de tantos outros motivos senão a própria forma. No entanto o resgate cromático nos ambientes ocorre pela revisão dos valores da cor e sua relação com o espaço, refletindo nos estímulos gerados no indivíduo.

Nesse sentido Le Corbusier atravessa o tempo modernista fazendo valer a ordem social e econômica da indústria, se articulando nos projetos de arquitetura e urbanismo, que trouxesse a linguagem que, segundo seu entendimento, melhor traduzisse a dinâmica e necessidades do homem moderno. Acompanha o pensamento de precursores, quanto ao uso da cor branca, elimina a decoração, mas também se posiciona mais tarde em propostas cromáticas que reverberam o entendimento da cor enquanto plano, símbolo e didática.

Diante da importância de seu legado, seja no conjunto arquitetônico ou na ideologia propagada, perceber a cor no modernismo, por um dos maiores expoentes do período é entender que as articulações de seus estudos vencem o acromatismo, mesmo que delimitado sob as premissas que respeitam a matriz arquitetônica.

3.4 ARQUITETURA BRASILEIRA

Vista como “expressão nacional” (KATINSKY, 2012, p. 19), a arquitetura acompanha toda a história do Brasil, uma vez que os modelos arquitetônicos adotados são uma resultante dos ideais políticos, influenciados pelos padrões europeus, bem como o pensamento acadêmico das Escolas de Belas-Artes. Ocorre que, na era moderna, após a Revolução de 1930, o Brasil entrou no cenário arquitetônico internacional. “A arquitetura brasileira tornou-se conhecida no exterior graças em primeiro lugar ao livro *Brazil Builds – Architecture New and Old, 1652-1942*, de Philip Goodwin e Kidder Smith...³⁸”. (KATINSKY, 2012, p. 19)

O Brasil absorveu a influência do pensamento disseminado com a Revolução Industrial e a Grande Guerra Mundial, para o início da arquitetura moderna brasileira. No entanto questões locais serão determinantes na leitura e interpretação modernista. Ainda que diferente das práticas adotadas na Europa, são as técnicas legadas da Revolução Industrial, as premissas do movimento modernista. Além do que “[...] os fenômenos culturais que já agitavam a inteligência nacional, bem como a sociedade brasileira” (KATINSKY, 2012, p. 19) foram decisivos na implantação da arquitetura moderna no país.

As agitações traduzem o marco em que há uma ruptura da polaridade de influência cultural predominante: a Europa e o Oriente. Esse marco é regulado a partir da 1ª Guerra Mundial. “Pela primeira vez, a noção de ‘civilização’ foi questionada, e os países mais educados, mais ricos e mais industrializados foram acusados dos mais torpes crimes”. (KATINSKY, 2012, p. 21)

Esses eventos apontam para novos rumos na arquitetura, uma vez que com o período pós-Primeira Guerra surge, segundo Katinsky (2012), a primeira nação declaradamente “anticapitalista”. Estabelece-se então o Construtivismo Russo, apresentando elementos cuja estética reflete a era industrial, o labor, a estrutura de mundo baseada na produção mecanizada. Essa realidade endossa a crítica que fragiliza a hegemonia europeia, quanto à arte e à arquitetura. Por outro lado, o empenho construtivista assume o entendimento de ordem, do espaço e das funções, premissas advindas das Escolas de Belas-Artes.

Como produto de todo o contexto, verificamos então que além da Rússia, a América, em especial o Norte e a América Latina, tornam-se polos culturais que passam a questionar,

³⁸ Criado em 1931, com a exposição “Internacional Style”, organizada pelo historiador Henry-Russel Hitchcock e pelo arquiteto Philip Johnson (1906-2005), pelo Departamento de Arquitetura, MOMA, 1943. A exposição lançou, em cenário mundial, o *Internacional Style*, por meio de fotografias de arquitetura produzida na década de 1920, dando ênfase as edificações brancas.

como já mencionado, o que era tido por tradição e não passava de reprodução da Europa. No Brasil em especial a influência da França e Itália. Associado a isso, houve o incentivo à imigração de italianos, poloneses, ibéricos pobres e mesmo orientais. (KATINSKY, 2012, p. 19)

A política de imigração divide opiniões, uma vez que diferentes culturas poderiam enfraquecer o “caráter nacional” da arquitetura brasileira. O sentido de nacionalidade se deu por meio das tentativas e reorganização das estruturas educacionais e os traços econômicos ainda fortes no Brasil recém-abolido da escravatura. Assevera Katinsky (2012, p. 19):

Mas a novidade cultural não deixou de revelar suas marcas: Helios Seelinger (1878-1965) e Eliseu Visonti (1858-1944), continuando uma tradição do Império, não deixam de assinalar uma tênue presença dos novos movimentos artísticos europeus. Nesse sentido, pragmática é a trajetória de Belmiro de Almeida (1858-1944), festejado pintor da Academia de Belas Artes. Insatisfeito com o ambiente acanhado do país, autoexilou-se em Paris, onde participou do movimento pontilhista e, com sua verve carioca, mostrou exercer uma crítica aguda ao cubismo francês então na moda. Outros artistas que refletem as mesmas inquietações são Cícero Dias (1907-2003) e Ismael Nery (1900-1934), entre outros. Não custa lembrar Anita Malfatti (1889- 1964) e Tarcila do Amaral (1886-1973).

No Brasil, com a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, verifica-se o rompimento dos padrões culturalmente construídos sob a regência eurocêntrica. Esse evento marca, pela contribuição de intelectuais das belas-artes, música, literatura, o senso de nacionalidade e o compromisso de expressar e valorizar a estética local. As bases ideológicas da semana ganham maior alcance e consideração por obras que surgem *a posteriori*, como ressonância dos anseios que então reverberavam. Porém não se pode negar que “[...] todas as ‘interpretações do Brasil’ triunfantes das décadas posteriores foram elaboradas por intelectuais direta ou indiretamente ligados aos semanistas”. (KATINSKY, 2012, p. 21)

Considerando os anseios em experimentar, característica marcante no início do modernismo no Brasil, as diversas linguagens artísticas foram usadas. A cultura brasileira se moderniza, por tanto, no século XX, sob os auspícios da Semana de Arte Moderna.

A movimentação crítica dos artistas revela, dentre outras coisas, o reflexo, no país, do que despontava no cenário internacional. Os sintomas, traduzidos na insatisfação dos modelos e referências adotadas, se constituem reflexos das mudanças políticas e sociais, a nível mundial, agitando e questionando as ideologias e cânones aceitos até então.

É preciso considerar que, no Brasil, os eventos e acontecimentos, até então, datam de um período não muito distante da abolição da escravatura. Esse adendo representa contexto muito peculiar, uma vez que a estrutura física das cidades bem como os recursos humanos

concorria contra as bases modernistas e a reconfiguração urbana advinda com o processo de industrialização.

País recém-egresso de um mundo colonial, sem infraestrutura produtiva moderna [...], em que uma parcela ponderável de técnicos médios (e mesmo arquitetos) era estrangeira e eram estrangeiros pelo menos os responsáveis pelas obras mais representativas da nova República. (KATINSKY, 2012, p. 21)

No começo das ideias modernistas no Brasil, a organização social apresentava costumes do colonialismo, muito forte no país e presente, nas capitais sudestes. Nesse intento o trabalho dos arquitetos se deu no sentido de modificar esse quadro. As relações de trabalho, a economia, foram apontadas e questionadas, como diz Katinsky (2012), por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Afonso Arinos de Melo Franco, isso no início de 1930.

Essa peculiaridade remonta o estabelecimento do modernismo no Brasil, uma vez que dois polos detinham quase a totalidade das iniciativas e propostas, na época, no que se refere à modernização, recebendo, os primeiros investimentos. Ocorre que apresentavam características que confirmam a realidade e as configurações de um país pós-abolicionismo. Falamos de São Paulo e Rio de Janeiro.

São Paulo, no entanto, não possuía exemplares arquitetônicos muito representativos, com construções sem as configurações arquiteturais e tipologias características da era colonial. “[...] Não exibiu igrejas de porte e alfaias como outras cidades brasileiras, [...] descrições e críticas dos viajantes do início do século XIX, o casario urbano era tosco e deteriorado pela umidade constante do ar[...].” (KATINSKY, 2012, p. 23). Porém recebeu importante exemplar modernista (Figura 53).

A Casa da Rua Santa Cruz, apresentou configuração inicial sem ornamentação e fachada formada por planos brancos e toldos vermelhos, não representados pela fotografia preto e branco. No interior, as superfícies das paredes recebem tratamento de cor (Figura 54).

Concebida pelo arquiteto Gregori Warchavchik³⁹, que chegou ao Brasil em 1923, defendendo em seu manifesto “A cerca da Arquitetura Moderna”, uma posição semelhante a Le Corbusier, quando afirma:

Observando as máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas, etc, nelas encontramos, a par da racionalidade da construção, também uma beleza de formas e linhas. [...] A coisa é muito diferente quando examinamos as máquinas para

³⁹ O arquiteto que colocou de pé a primeira casa modernista brasileira, na São Paulo de 1928, nasceu em 1896 na cidade ucraniana de Odessa. [...] Por desconhecimento do seu trabalho ou pelo impacto causado pela casa modernista da rua Santa Cruz, de 1928, seu nome acabou quase amalgamado a essa obra icônica. (DANTAS, 2015, p. 44)

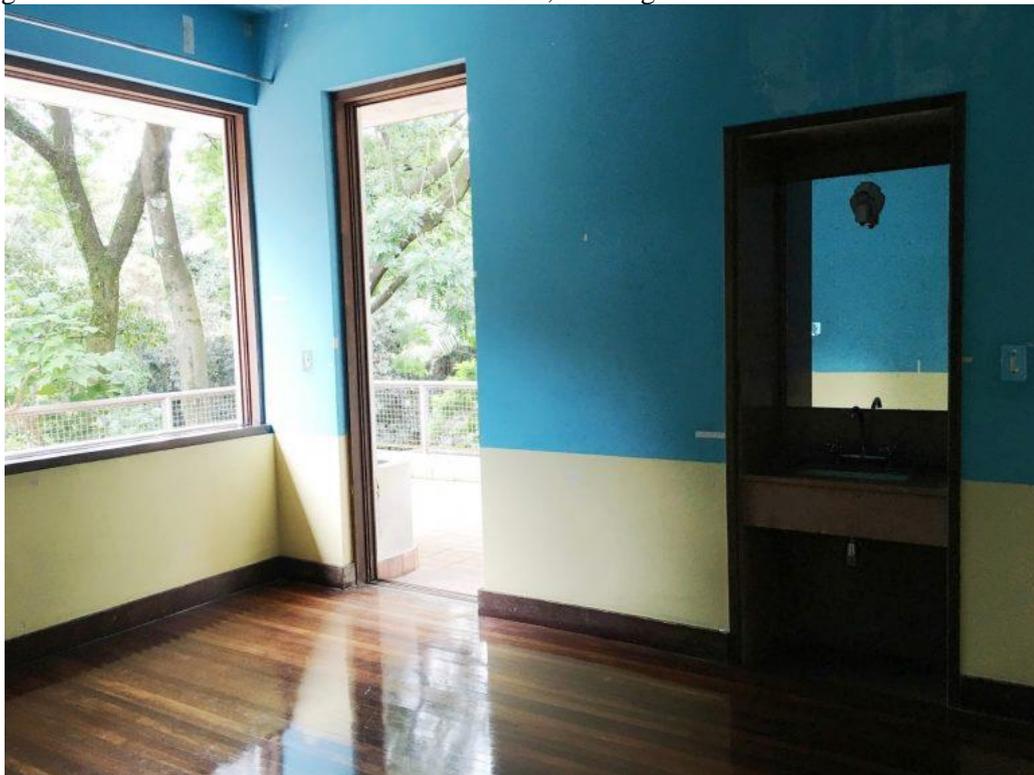
habitação – edifícios. Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional da luz, calor, água fria e quente, etc. (WARHAVCHIK, 1925)

Figura 53 – Casa Modernista da Rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik: Fachada



Fonte: Fracalossi (2013).

Figura 54 – Casa Modernista da Rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik: Cômodo do casal



Fonte: Casa...(2016)

O pensamento funcionalista, característico das sociedades modernas industriais, configuram as casas modernistas no Brasil, a maneira vista internacionalmente, considerando as influências intelectuais e a concretização de projetos. No entanto o projeto da Casa da Rua Santa Cruz, obteve aprovação da prefeitura após acréscimo de ornamentação no projeto apresentado. Esse acréscimo pode ser entendido por questões locais e culturais, no reconhecimento da estética de uma casa. Além do que o jardim proposto por Mina Kalbin, esposa de Warchavchik, utiliza pela primeira vez espécie tropicais.

Um dilema a ser resolvido nas construções modernistas brasileiras diz respeito aos materiais utilizados. Exaltado por Warchavchik (1925), quando encerra seu manifesto, o material de construção resulta o visual das construções modernistas, vindo a ser explorado também nos ambientes interiores das edificações.

Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não receando exibi-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista da estética, fazendo refletir em suas obras as idéias do nosso tempo, a nossa lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original, cunho nosso, o qual será talvez tão diferente do clássico como este o é do gótico. Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno. (WARHAVCHIK, 1925)

Da mesma maneira que nos outros países, os apelos decorativos tão usados nos modelos clássicos brasileiros, passaram por uma reconfiguração. Ocorre que o Brasil, em relação aos materiais de construção naturais, nunca foi muito favorecido, a exemplo da escassez da pedra, como principal material natural, que foi vista desde as igrejas barrocas aplicada ao natural nas partes nobres, essencialmente decorativas. (BRUAND, 2012, p. 15)

Não apenas o material, mas também o entendimento da configuração arquitetônica, elucidada pelo arquiteto brasileiro Lúcio Costa⁴⁰:

Ela se caracteriza aos olhos do leigo, pelo aspecto industrial e ausência de ornamentação. É nessa uniformidade que se esconde, com efeito, a sua grande força e beleza: casas de moradia, palácios, fábricas, apesar das diferenças e particularidades de cada um, tem entre si certo ar de parentesco, de família, que – conquanto possa aborrecer àquele gosto (quase mania) de variedade a que nos acostumou o ecletismo diletante do século passado – é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor, a maior prova de já não estarmos mais diante de experiências caprichosas e inconsistentes como aquelas que precederam, porém, de um todo orgânico, subordinado a uma disciplina, um ritmo – diante de um verdadeiro estilo enfim, no melhor sentido da palavra. (COSTA, 2018, p. 114)

Diante disso, o emprego de materiais industrializados era mais comum que os naturais, visto que “[...] não é característica própria de nosso século, mas resultado de longa tradição; desde a época colonial, é amplo o emprego de tijolo de barro cozido e da telha, praticamente o único meio de cobertura então utilizado”. (BRUAND, 2012, p. 15)

Assim sendo, a rotina das fábricas incentivava a escolha dos materiais a serem usados, bem como o uso dos materiais aqueciam as produções. Os pré-fabricados, que se tornaram a matéria-prima das edificações, passando então a exibir sua composição genuína, a exemplo do ferro, concreto, vidro, de forma a compor a estética da construção moderna.

Uma vez que a mão de obra artesanal sempre foi muito forte, associado às questões econômicas do país subdesenvolvido, o concreto armado se configurou o material moderno melhor empregado.

[...] seus componentes básicos, areia e cascalho, eram encontrados em qualquer lugar, a preços muito baixos. Além disso, a preparação do concreto no próprio canteiro de obras não exigia operários qualificados, fato importante onde eles são escassos, mas que, em compensação, conta com uma abundante mão-de-obra não qualificada. [...] o concreto armado apresentava a vantagem de ser, de longe, o material mais barato para toda estrutura de maior porte. (BRUAND, 2012, p. 16)

⁴⁰ Lúcio Marçal Ferreira de Lima Costa (1902-1998), formou-se em arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Atuou como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Se torna importante crítico da arquitetura moderna, imprimindo junto a outros arquitetos, a estética das construções modernista, no país.

Sendo a definição dos materiais de construção uma resultante dos processos industriais, associados às variáveis de logística e cultura do Brasil, as questões técnicas despontam como impulsionadoras das articulações a nível de configuração arquitetural.

Como resultado da mobilização técnica, industrial e intelectual, o Brasil demandou reconhecer a nova arquitetura, que se aproximava da linguagem internacional, apontando soluções modernas.

Quanto a ausência de ornamentação, não é uma atitude, mera de afetação como muitos hoje ainda supõem – parece mentira -, mas a consequência lógica da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas (não será demais insistir) condicionadas à máquina. (COSTA, 2018, p. 114-115)

O Rio de Janeiro, segundo polo de investimentos, reunia as condições necessárias para investimentos em construções arquitetônicas, por ser, até então, capital do país. Como representantes destacam-se os arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. (SANTOS, 2017)

Os aspectos levantados, que tem as situações sociais como traços determinantes aos investimentos arquitetônicos, resultam das contribuições estrangeiras e as ditas autônomas, oriundas dos processos, avanços e situações sociais no país, configurando as edificações, apresentando características da arquitetura moderna.

Por meio dessas características, percebe-se que as normativas, por assim dizer, da arquitetura moderna, seguem em sentido de atender à demanda do Brasil. A autonomia dos arquitetos, no sentido de contemplar as necessidades do país se verifica na observação do conjunto arquitetônico e a relação com o entorno, seja em caráter do urbanismo e paisagismo, seja na integração e criação de novos espaços, a partir dos elementos constitutivos.

Invenção dos espaços novos de convivência em incorporação-oposição aos espaços coloniais. A edificação exprime no próprio volume construído e em seu entorno novas relações urbanas desejadas. Absorção (e incentivo) da modernização da indústria da construção. Paisagismo emoldurando os edifícios nas novas realidades urbanas [...] Relação recíproca de forma e função: a função condiciona a forma, que condiciona (e organiza) a função. [...] Invenção e exibição expressiva de estruturas novas – Construtivismo russo. [...] Os elementos decorativos são obtidos através da própria volumetria e dos equipamentos para controle da luz e da ventilação, sem referência a ‘estilos’ históricos explícitos. (KATINSKY, 2012, p. 25)

É preciso ressaltar o entendimento do pensamento de Loos, quando afirma que “a forma segue a função”. Já visto anteriormente os movimentos sociais, econômicos e urbanos que deflagrou o modernismo, e tendo explicitado a visão de Adolf Loos, é correto afirmar que é a função construtiva que configura o pensamento do arquiteto, e não a função a função estética

formal purista e artística. Implica ressaltar que Loos ajusta o ornamento ao elemento construtivo.

O trabalho de Lúcio Costa, junto a Affonso Eduardo Reidy, partiu da necessidade de melhor interpretar a sociedade brasileira: “[...] num primeiro momento são as ideias instrumentais para interpretar a sociedade brasileira, especialmente a recusa de um mundo colonial, como era visualizado nas cidades existentes”. (KATINSKY, 2012, p. 23) O cenário delineado mantém relações entre uma camada recém liberta, junto a um conjunto de pessoas oprimidas socialmente, ocupando, na pirâmide social, o lugar entre os escravos e senhores de engenho.

No que concerne à cor, a arquitetura neoclássica brasileira reuniu exemplares construtivos nos quais foram aplicados planos de cores em fachadas, a exemplo do rosa e azul, além de configurar espaços interiores policromáticos, bastante característicos do colonialismo e também, especialmente, de herança francesa e suas intencionais aproximações com o Brasil.

Em antítese à estrutura social colonialista, os arquitetos se empenharam no sentido de oferecer espaços mais democráticos. Para tanto os elementos arquitetônicos teriam de atender as necessidades de convívio. Configuração que não se via no século XVIII e XIX e que se torna viável quando no país há a dissociação da igreja com o estado.

Tendo o Brasil recebido, no início do século XX, a visita de Le Corbusier, a quem se atribui a influência intelectual para o início da arquitetura moderna brasileira, os movimentos até então tem sua contribuição, junto com Oscar Niemayer, na concepção de projetos, interferência e conclusão de outros tantos.

É Lúcio Costa quem escreve o texto “Razões da Nova Arquitetura”, no qual, diante dos últimos acontecimentos, se posiciona em defesa da arquitetura moderna brasileira. Todo esse movimento se apresenta como campo de análise e percepção do que se sedimentava no Brasil, no século XX, com o modernismo.

No uso de elementos propostos por Le Corbusier para a nova arquitetura, o concreto armado se constitui o material a ser explorado se estabelecendo com principal matéria prima. É possível ver então a autonomia da arquitetura brasileira (figura 55), conforme assevera Katinsky (2012, p. 29):

A arquitetura brasileira torna-se autônoma como proposição estética com o projeto da sede do Ministério de Educação e Saúde (MES), em 1936, sem diminuir as manifestações anteriores da arte de construir aqui. Pode-se dizer que o edifício opera a síntese de várias tendências da arquitetura logradas em outras terras, mas em sua síntese ele apresenta, pela primeira vez, uma característica que a identifica daí por diante.

Figura 55 – Ministério de Educação e Saúde



Fonte: Fracalossi (2013).

Lúcio Costa faz uso de pilotis, garantindo duas áreas abertas. Os dois edifícios são compostos por diferentes modulações de pilares. Na intercessão dos prédios a modulação dos pilares muda mais uma vez. O conjunto arquitetônico preza pela linearidade, num jogo calculado de barras verticais e horizontais. Além do concreto, o vidro compõe as fachadas norte e sul de igual maneira. Além de brises e paisagismo de Robert Burle Marx⁴¹ (Figura 56).

O clima brasileiro, bastante peculiar em relação à realidade europeia, se constitui fator físico preponderante para a arquitetura no Brasil, considerando que as propostas de vedação com paredes ou mesmo as configurações de fachada são pensadas no sentido de oferecer melhor

⁴¹ Estudou na então Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Teve contato com importantes nomes que futuramente surgiriam no cenário arquitetônico moderno. O primeiro jardim projetado foi em Recife, na Praça de Casa Forte. Após assumir a diretoria de Parques e Jardins do Departamento de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco, atuou em âmbito nacional e internacional. Buscava imprimir o senso de brasilidade, com uso de espécies nativas da caatinga e sertão nordestino.

conforto térmico. O *brise-soleil*⁴², o uso de pilotis, as venezianas, as lajes em balanço, são recursos usados que concorrem para a questão climática, além de configurar dinâmica particular as fachadas (Figura 57).

Figura 56 – Ministério de Educação e Saúde: paisagismo



Fonte: Fracalossi (2013).

⁴² Dispositivo arquitetônico que cria barreira, para os interiores dos edifícios, a radiação direto do sol.

Figura 57 – Ministério de Educação e Saúde: *brise-soleil*



Fonte: Fracalossi (2013).

A arte se apresenta na construção com obras assinadas por Candido Portinari, em murais e desenhos em azulejos (Figura 58). Celso Antunes, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz com esculturas, além dos já mencionados jardins de Burle Marx.

Figura 58 – Ministério de Educação e Saúde: *brise-soleil*

Fonte: Pinto Junior (2017).

O complexo arquitetônico é para o Brasil um modelo das recomendações de Le Corbusier, arquiteto consultado por Lúcio Costa. Além de Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, como membros da equipe de arquitetos. Por essa razão, referencia as construções *a posteriori*. Inaugurado oficialmente em 1945, já havia sido fotografado para a exposição do livro *Brazil Builds – Architecture New and Old, 1652-1942*, publicação responsável por projetar o Brasil no cenário arquitetônico internacional.

Dentro das discussões que viriam então a demarcar o período modernista no Brasil, se estabelece a ruptura com as práticas passadas. As diretrizes que organizam a vida nas cidades, e os modelos de construções, se veem refletidas nos interiores das construções. Tal realidade finca as raízes da arquitetura modernista, tangenciando a dinâmica social e econômica.

As construções mudam a paisagem urbana, que refletem os ideais de uma corrente de pensadores. O olhar e observação do indivíduo captam as texturas e cores aplicadas, sob o ponto de vistas do jogo de luz e sombras, criando relevos e planos.

O comportamento da arquitetura no Brasil, em relação à cor, não deve ser tratado somente pelo viés modernista eurocêntrico, apesar deste ter sido grande articulador para tal acontecimento. As peculiaridades acerca deste país tropical acarretam importante fator para a redefinição das paletas aplicadas a arquitetura.

Outro fator relevante e particular da arquitetura moderna brasileira diz respeito à vegetação, cuja variedade e vivacidade das cores sempre foram exaltadas. Mesmo que emoldurando o desenvolvimento da arquitetura no Brasil, Bruand (2012, p. 14) levanta a questão da pouca apropriação e valorização da fauna e flora do país, por parte dos brasileiros. No entanto a hipótese da influência da vegetação sobre a arquitetura é elucidada quando afirma que: “[...] uma área facilmente constatável em que a arquitetura brasileira se mostra exuberante: é a do emprego sistemático da cor, principalmente nos exteriores. Mas será cabível atribuir isso a influência da vegetação?”. (BRUAND, 2012, p. 14)

A arquitetura emoldurada pelos jardins, especialmente por Burle Marx termina por configurar um cenário de cores vivas, por meio de diferentes árvores e espécies que florescerem e cortam a paisagem, criando uma magnífica sinfonia de cores brilhantes. Porém, como questionado anteriormente, o fator cromático da arquitetura brasileira não deve ser atribuído de maneira absoluta à particularidade da vegetação local, “[...] o uso intensivo da cor parece resultar muito mais de razões climáticas do que de uma inspiração naturalista [...]”, sobretudo pela incidência dos raios solares. (BRUAND, 2012, p. 15)

A cromaticidade na arquitetura brasileira, não se deu apenas sob o caráter da regionalidade. “A dinamização das fachadas baseia-se muito mais em procedimentos pictóricos do que plásticos; dessa maneira a cor se impõe naturalmente como um elemento essencial, muito mais por razões de ordem arquitetônica [...]”. (BRUAND, 2012, p. 15) A arquitetura encontra na cor, atributo significativo na sua configuração dinâmica visual. No Brasil, além de questões arquiteturais, as ordens construtivas serão decisivas na configuração cromática. Dessa forma alcança os interiores como resultante das variáveis apresentadas, impulsionadas pela arquitetura. Além disso, os aspectos sociais e urbanos de moradia igualmente atuam na reconfiguração da composição cromática nos espaços internos, resultantes da nova dinâmica social.

4 A COR BRANCA NOS INTERIORES RESIDENCIAIS BRASILEIROS

4.1 A RESSIGNIFICAÇÃO DA CASA

As reconfigurações propostas na arquitetura moderna trazem uma nova relação do indivíduo com a estrutura do ambiente construído. As discussões acerca do uso das cores na composição interior das casas acompanham o cenário arquitetônico, seja no uso do branco como cor predominante, seja na eliminação de tons mais marcantes, ou ainda na diminuição da variedade da paleta de cores proposta para cada decoração.

Antes, porém, se faz necessária uma análise da relação da estrutura da casa, seus ambientes e organização espacial, com as respectivas famílias. Uma vez que a estrutura social se mostrou dinâmica, em relação aos acontecimentos econômicos, a composição arquitetônica apresenta relação simbólica enquanto habitat.

A relação patriarcal dos ambientes domésticos, elucidada por Baudrillard (1973, p. 21), apresenta a dinâmica familiar burguesa, na recente sociedade industrial, em relação aos ambientes da casa, quando afirma que: “Há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço, ao seu confinamento. Unifuncionalidade, inamovibilidade, presença imponente e etiqueta hierárquica”. Descreve, portanto, o equilíbrio proposto nas relações familiares dentro da perspectiva de poder, revelada pela disposição dos cômodos e sua relação simbólica com os agenciamentos de móveis. “A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão moral que têm que significar”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 22) São as limitações de autonomia dos membros da família dentro de casa e que se repete nos macros espaços das sociedades.

Com isso verificamos a relação por vezes complexa dos ambientes interiores e os exteriores como símbolo de tradicionalismo de uma estrutura social concreta, portanto espacial, assim como no sentido de censura, que, segundo Baudrillard (1973), apenas a geração moderna é capaz de dissipar essa engessada relação da família com os objetos da casa.

Estando a definição da escala cromática diretamente ligada à escolha de estilos decorativos, vemos este último sofrer um descolamento da obrigatoriedade de representatividade pessoal da família, uma vez que a industrialização dispõe de peças em série, em que a escolha de móveis culmina no que a propaganda aponta como direcionamento. Por

outro lado “*Lévitan*⁴³ ou as *Galerias Barbès*⁴⁴ continuam a propor ao gosto coletivo as normas do ambiente ‘decorativo’, mesmo que as linhas se tenham ‘estilizado’, mesmo que a decoração tenha perdido algo de seu apelo afetivo”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 23) Essa dinâmica entre o pessoal e representativo, para a família e a decoração por tendências de mercado, contribui para a reconfiguração estética das residências.

Ainda que não seja mais uma imposição tão rígida, o que se encontra nas lojas de decoração alimenta os anseios das famílias burguesas em manter suas estruturas mais ligadas ao tradicionalismo, em relação aos modelos sociais modernos.

Porém um fator preponderante é a relação do espaço arquitetônico com a decoração dos interiores. Vemos desde então a redução de metros quadrados das casas, com o advento da modernidade, e para aproveitamento do espaço há a remodelação de móveis, quanto sua aparência e principalmente sua funcionalidade. Esse remodelamento de peças termina por atribuir novas relações com os cômodos, estabelecendo, ainda que forçosamente, uma adaptação.

E se a velha sala de jantar era sobrecarregada por pesada convenção moral, os interiores ‘modernos’, na sua engenhosidade, produzem frequentemente o efeito de expedientes funcionais. A ‘ausência de estilo’ é primeiro ausência de espaço e a funcionalidade maximal uma solução da adversidade onde o domicílio, sem perder seu confinamento, perde a organização interior. (BAUDRILLARD, 1973, p. 23)

A perda da organização interior citada por Baudrillard, impacta significativamente nos referenciais de ordem, que trabalhavam em nome da moral e do equilíbrio. Não havendo mais a simbologia dos objetos, enquanto agentes do tradicionalismo, a multifuncionalidade que eles assumem, a partir das remodelações, permite, ao indivíduo, variadas possibilidades de organização da casa. A dinâmica e agitações da vida moderna, que já ocorria nos meios externos, alcançam os interiores da residência. No entanto é preciso considerar que *a priori* essas mudanças só se verificavam na relação com a função dos objetos, não representando assim uma ruptura mais profunda das relações estabelecidas da família com o ambiente doméstico.

Diante das motivações que a vida moderna impunha, a nudez proposta na arquitetura é vista também nos objetos. A subtração de formas e adornos usados nas mesas, camas e demais móveis traz o foco para a função específica de cada objeto, que, segundo Baudrillard (1973),

⁴³ Loja de departamento de artigos de decoração, em Paris. Situada em 157 /159 Boulevard Victor Bordier. Pelas pesquisas a loja permanece em funcionamento, comercializando móveis e decoração.

⁴⁴ Região situada ao norte da capital francesa. O bairro de Barbès reúne até hoje importantes galerias com itens de decoração e também de artes.

era obscurecida pela teatralidade que mantinha os rituais de cada cômodo, fazendo as pessoas reféns da etiqueta e da carga ideológica de uma estrutura humana reificada.

Por outro lado, a questão estritamente funcional com o objeto culmina na cisão das relações, uma vez que as motivações de uso ficam associadas à serventia que móveis e objetos em geral oferecem. “Sem relação não há espaço [...]. O espaço é de certa maneira a liberdade real do objeto, sua função é somente a liberdade formal”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 25)

Os ambientes domésticos, nessa transição modernista, deixam de ser espaços psicológicos integrados para espaços funcionais fragmentados, “[...] os objetos de série movem-se, testemunhas de um e de outro, frequentemente dentro da moldura de um mesmo interior”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 25)

Na perspectiva da nova ordem interior das casas, não apenas os objetos se reestruturam, mas também a interlocução entre os cômodos. Libertos das paredes, a luz invade os espaços interiores, assumindo a função universal das coisas, ou seja, os espaços imprimem sobre os objetos sua função universal, cujos valores atuam por abranger a fissura entre o exterior e interior, já iniciado com a nova relação de objeto e função e que a arquitetura intensifica por meio de grandes aberturas.

Casas abertas para o exterior tornam impessoais as configurações decorativas. Os recintos intimistas que as casas eram até então imprimiam estilos datados com elementos e objetos de memória da família e mesmo do poder exercido dentro da própria estrutura familiar. Com isso, elementos decorativos se tornaram repetitivos ou mesmo escassos, como resultado dessa nova ordem social imprimida nas casas.

Os espaços que refletiam a própria imagem, seja de maneira subjetiva ou mesmo concreta, por meio de superfícies de vidros polidos e espelhos, passam a abrir mão desse artifício “[...] todos os artifícios permitidos pelo vidro vão ao encontro da exigência atual de franqueza do material”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 29) Usados na própria estrutura do objeto instalado, os espelhos assumiam o papel redundante de refletir a própria imagem do móvel ou decoração e mesmo da família, o que Baudrillard chama de “estrabismo convergente”, que apenas contribuía para a manutenção de uma estrutura familiar burguesa tradicional, que não condizia com a dinâmica da sociedade moderna. Hoje vemos que espelhos e superfícies refletentes são usados para fins de efeito óptico de amplitude, em vistas de uma disponibilidade menor de área construída.

Num processo que iniciou na redução dos objetos à sua função, depois com os ambientes internos da casa que se abrem para o exterior e deixam de ser espaços-refúgio, o apagamento dos objetos de memória, ou mesmo de estrutura patriarcal burguesa, igualmente cai em desuso.

“Ainda outra coisa paralela ao espelho desapareceu: o retrato de família, a foto de casamento no quarto de dormir, o retrato do proprietário no salão, [...] o rosto das crianças emoldurado em toda parte”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 29)

Dessa maneira vemos a configuração doméstica assumir ordens de combinações de elementos que devem refletir a vida moderna, pós-industrial. Assim sendo, a presença dos objetos de fabricação em série se soma as escolhas decorativas que se associem entre si por meio de combinações que não apresentem valor absoluto a nenhuma peça específica. Em outras palavras, o arranjo visual dos espaços deve ser resultado da comunicação dos objetos, calcados na simplificação das formas, configurando um conjunto homogêneo, limpo, moderno.

Toda essa dinâmica é impulsionada, como já mencionado, pela limitação de oferta de metro quadrado, praticado pela arquitetura moderna, em vista da reconfiguração e aumento populacional e social das cidades.

O que entrevemos hoje nos interiores modernos é o fim desta ordem da Natureza, é, através da ruptura da forma, da anulação do limite formal interior-exterior e de toda a complexa dialética do ser e da aparência a que isso ligava, uma nova qualidade de relação e de responsabilidade objetiva. (BAUDRILLARD, 1973, p. 34)

A relação funcional dos objetos, refletida nas configurações dos espaços, se torna a ordem moderna. A organização das coisas passa pelo princípio da ligação do homem ao objeto e essa ligação, estruturada pelo cálculo, se torna efêmera e tradutora da nova estrutura interior, baseada na abstração, na comunicação entre os elementos e acima de tudo na funcionalidade. “Não se trata aqui da obsessão doméstica tradicional: cada coisa no seu lugar e que tudo esteja limpo. Aquela é moral, a de hoje é funcional”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 35) Diante da relação visceral do homem com os objetos, sua composição no espaço precisa corresponder, segundo Baudrillard (1973), a uma função de fecalidade pela ligação intrínseca dos órgãos interiores.

Se por um lado Baudrillard (1973) revela a relação de poder ligada aos objetos, atuando sobre o imperativo organizacional, na decoração de interiores das casas, outro aspecto se apresenta e diz respeito ao estilo de vida. Compreendendo a desconstrução simbólica que os objetos imprimiram nos espaços interiores, se faz necessário estabelecer o nível de interferência dessas mudanças na construção da ambiência, que vem a ser a estrutura dos interiores, traduzidos em formas, materiais e cores.

A cor se constitui carregada de significados associados à cultura, gostos pessoais ou ainda a imposição de ocasião, seja um evento, uma norma de conduta de moda ou mesmo uma

paleta que represente a sofisticação proposta pela então modernidade. Estará sempre empregada numa superfície, num material, num plano, por essa razão não é um valor livre, ou seja, a cor não existirá de maneira autônoma e sim resultado de sua aplicação nos diferentes materiais, cujo adjetivos a ela designados, como elegância e pertinência, serão resultantes de normas sociais.

O processo reducional da cor nos espaços revela-se, ao modo como ocorreu na arquitetura, como atributo dos materiais, o marrom e suas nuances para a madeira, tons naturais e sóbrios das pedras e o branco para o algodão e a pintura das paredes. “O mundo das cores opõe-se ao dos valores e o elegante é ainda o esmaecimento das aparências em benefício do ser: negro, branco, cinzento, grau zero da cor [...]”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 38) O processo sistêmico que desencadeia tal relação com a cor aplicada à decoração, parte da premissa de elegância, comprometida com a funcionalidade, sobriedade e sofisticação modernista.

A maneira como a cor aparece presa às questões funcionais modernas revela o cenário de contenção de qualquer atributo entendido por inferior. “[...] A omissão dos contrastes e o retorno ao ‘natural’ das cores por oposição a sua ‘artificialidade’ violenta reflete este compromisso ao nível dos modelos”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 39) A policromia e cores vibrantes eram entendidas por agressivas, portanto a escala cromática deveria ser um convite à interiorização, a contenção, a discricção, seja na ordem dos objetos, seja na composição dos espaços interiores ou na vestimenta.

Essa prática cria, então, a ambiência, pelo uso dos materiais modernos, para a configuração estética e decorativa. Isso implica valorizar os ambientes e objetos, pelo que se é e principalmente ao que se destina. Além do que a paleta de cores aplicada tinha por propósito remeter ao natural, a estética natural das peças, aos ambientes modernistas de paredes brancas.

Tão complexa como a simbologia das cores, o preto e branco aplicado aos ambientes, dividem espaço com as intenções naturalistas, lograda pelo uso dos tons pastéis. Complexa porque a naturalidade intencionada, nada mais é que alusão natural, uma vez que não se constitui de fato a natureza em si. De toda forma as cores menos vibrantes, fracas, aparecem e se reproduz carregadas da intenção de moralidade, tendência subjetiva que traduz o signo do puritanismo social. “Contudo os dois compromissos: a fuga para o preto e branco, e a fuga para o pastel, se exprimem no fundo a mesma negação da cor pura como expressão direta do impulso, não o fazem segundo o mesmo sistema”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 40)

No universo dos símbolos, ao qual a cor aparece associada aos objetos, a artificialidade aplicada, tendo em vista a representação de naturalidade, reproduzida pelos tons pastéis e conferidas através do uso de materiais como plástico e outras superfícies sintéticas, terminam

por possibilitar as articulações e agenciamentos dos espaços, configurados a partir dos estilos pessoais, uma vez que as padronagens, formas e cores mais suaves ou o branco está subordinado às premissas da vida moderna. Nesse ínterim a relação familiar com a casa alcança o entendimento de ambiência construída por signos.

A prática de consumo vinha a ser importante elemento impulsionador de fabricação e venda de objetos. Uma vez que estes objetos compunham os espaços das casas, a decoração dos interiores se constituía por resultado um objeto de consumo, carregado de símbolos, cuja demonstração do estilo de vida era traduzida pela subjetividade e efemeridade da moda, entendida por configuração espacial agradável.

Implica salientar, em Baudrillard (1973), o lugar dos símbolos e dos signos nesse contexto. Sendo os objetos elementos funcionais, estes terminam por configurarem-se símbolos reveladores de tal função. As mesas como símbolo de alimentar-se, armário como símbolo de guardar, cadeira para sentar. O símbolo é por tanto a relação do móvel enquanto função.

Considerando a fabricação de tais móveis com matéria durável e outros elementos vivos, ou seja, naturais, proveniente da natureza, como madeira ou pedra, estes se constituíam elementos intrínsecos ao símbolo. Quando do uso de materiais sintéticos, a exemplo do plástico, cuja intenção era a imitação/substituição do natural, as cores, aplicadas a estes materiais, surgem como signos, imprimindo a relação simbólica a qual está associada.

Não é a natureza ‘verdadeira’ que transfigura a ambiência cotidiana e sim as férias, este simulacro natural, este avesso da cotidianidade que vive, não de natureza, mas da Idéia de Natureza, são as férias que funcionam como modelos e delegam suas cores para o domínio cotidiano primário. (BAUDRILLARD, 1973, p. 41)

Dessa forma, não se pode ignorar o contato entre a cor e o símbolo. Na construção do ambiente moderno, a cor se submete a um pensamento coletivo, submisso por sua vez às questões e nuances históricas. Tratar a cor pelas questões psicológicas e de apreensão pessoal, seria, para Baudrillard, reduzir a interpretação a um campo um tanto quanto limitado. No entanto, transformar a cor em símbolo tem por princípio as articulações objetivas, ligadas a usabilidade, e as subjetivas, ligadas ao imaginário e ao sensorial.

Tendo passado pelo entendimento do que era natural ou adequado para a vida moderna, o trato da cor nos ambientes interiores alcança a fase que Baudrillard (1973), chama de “cor como valor de ambiência”. Nesse tratamento, a abstração da relação com a cor direciona os processos de seu uso propondo composições, harmonizações, combinações e contrastes. Com isso a cor passa a relacionar-se entre si, importando sua própria vicissitude, assumindo sua

existência distante dos valores agregados aos objetos e as questões morais a ela atribuída, obedecendo a ambiência. “Simultaneamente a cor não é mais aquilo que sublinha cada objeto e o isola na decoração, as cores são praias opostas, cada vez menos valorizadas na sua qualidade sensível, dissociadas frequentemente da forma e são suas diferenças de tom que vão ritmar uma peça”. (BAUDRILLARD, 1973, p. 40)

Sob os aspectos da ambiência, a abstração da leitura do espaço pela cor aplicada, sugere que as combinações propostas serão obtidas como consequência da intenção em propor configurações quentes ou frias. E será nas articulações dos móveis e seus estofados, da pintura das superfícies de paredes e tetos, no uso de materiais com madeira e molduras de quadros e espelhos que se combinarão as cores formando um conjunto mais ou menos aconchegante, mais ou menos frio.

Quando lemos ‘O calor dos materiais dá intimidade a este escritório bem organizado’ ou ainda ‘Portas de palissandra do Brasil em óleo fosco cortado por maçanetas de metal cromado... Assentos recobertos de um *skai* tabaco bem combinados com este conjunto severo e quente’, vemos por toda parte se opor ao calor qualquer coisa como o rigor, a organização, a estrutura, e cada “valor” é de contraste entre os dois termos. (BAUDRILLARD, 1973, p. 43-44)

O sentido abstrato no sistema de ambiência torna a percepção do calor como resultante de um espaço construído por meio de peças e superfícies que se mesclam em tons e materiais, criando uma dinâmica na qual torna possível o entendimento do calor significado. Os espaços internos já não criam pontos focais na intenção de transmitir o calor acolhimento.

Os materiais, junto às cores, entendida como ambiência, atuam no estabelecimento da estética moderna, para os espaços interiores. Avançando os mobiliários para uso de madeiras mais claras, que vez outra mesclam-se as de tons mais escuros, e também de compensados, são os móveis modulados e sua particularidade mutável, que descentralizam os ambientes e no caráter cosmopolita, desmonta a relação hierárquica dos materiais naturais em relação aos materiais sintéticos.

Objetivamente as substâncias são o que são: não existem verdadeiras ou falsas, naturais ou artificiais. Por que o concreto seria menos “autêntico” que a pedra? Sentimos matérias sintéticas antigas como o papel como se fossem inteiramente naturais, sendo o vidro uma das mais ricas. No fundo a nobreza hereditária da matéria existe somente por uma ideologia cultural análoga à do mito aristocrático na hierarquia humana, e mesmo este preconceito cultural declina com o tempo. (BAUDRILLARD, 1973, p. 45)

A nova relação com os materiais representa um caminho para o novo entendimento dos espaços internos. A virada do século XIX para o século XX, contribuiu para este remodelamento dos estilos de moradia, que já se anunciava nos primeiros movimentos da Revolução Industrial. A introdução de eletrodomésticos, atuando de maneira a tornar mais eficiente o trabalho doméstico é um episódio relevante para a nova casa, no entanto afirma Rybczynski (1999, p. 181):

Apesar de haver alguns indícios de que os candelabros a gás, e mais tarde as lâmpadas elétricas, por exemplo, tenham influenciado a decoração dos cômodos de alguma maneira, os interiores mais claros não entraram em voga por causa da tecnologia, mas por causa da influência escandinava, que era mais voltada para o sol que para a eletricidade. Da mesma maneira, é difícil relacionar a moda do cômodo totalmente branco, popularizada por decoradores de interiores como Syrie Maugham e Elsie de Wolfe, a qualquer coisa que não seja modismo.

Os impactos da chegada das máquinas nas residências, apontam para uma reconfiguração forçosamente natural, uma vez que os novos modos de viver demandam relações modernas quanto às funções e as formas dispostas nas residências. No entanto essa transição não ocorreu de imediato. As relações visuais que as pessoas tinham sobre as casas, aliado aos costumes, atuam de forma a retardar a transição definitiva dos ambientes pré-industriais para os ambientes pós-industriais.

A dinâmica das cidades, cortadas por grandes máquinas, a exemplo das locomotivas à vapor, reproduziam nos vagões a decoração burguesa dos grandes salões e mansões aristocráticos, o que já ocorria nas charretes. Por isso e por acreditar que toda grande mudança demanda tempo, o olhar para uma nova configuração decorativa necessitava de tempo para acomodação e convencimento da estética moderna.

O ecletismo visto na arquitetura do século XVIII, se apresenta na decoração, pela crença de que os interiores precisavam ser extensões dos exteriores, pensamento abominado pelos decoradores puristas. (RYBCZYNSKI, 1999) Essa realidade se perpetua de maneira descompromissada com o contexto histórico, possibilitando uma ênfase maior ao processo criativo, livre do rigor funcionalista.

Daí os estilos se mesclam e os decoradores criam livremente. No entanto a liberdade criativa fica condicionada à nova realidade de disponibilidade de metro quadrado das residências, uma vez que, na conjuntura de então, as áreas residenciais ficam cada vez menores, ao passo que a nova população urbana não dispõe de verba significativa para ostentar numa decoração por vezes cercada de materiais onerosos.

Decorrente disso também a estrutura familiar sofre alteração, com a eletricidade, mas também com a nova administração doméstica, uma vez que os ditos serviçais das famílias se tornam uma figura gradualmente ausente do contexto da casa. Com o tempo e os acontecimentos sociais, econômicos e culturais, a casa moderna vai se aproximando. O que até então foi uma adaptação flexível entre a nova tecnologia e a tradição, encontraria importante episódio, capaz de alterar exponencialmente a aparência do interior doméstico: a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, (Figura 59) em Paris de 1925. (RYBCZYNSKI, 1999)

Com o objetivo de tratar sobre as artes decorativas, a exposição apresentou as tendências e ideias de móveis de decoração. Com a participação de vários países, este evento foi expressivo por ter sido a primeira vez, numa exposição internacional, em que teve como assunto o interior doméstico.

Figura 59 – Cartaz da primeira exposição de artes decorativas na França de 1925



Fonte: Fiederer (2016).

Para esta exposição não foi construído galpão, torre ou palácio. Na verdade, uma área de 30 hectares reuniu 200 construções representativas de cada um dos países participantes (Figura 60), bem como de grandes fabricantes e lojas da França, expondo ambientes decorados, peças e elementos decorativos, móveis e artefatos em ferro. (RYBCZYNSKI, 1999)

Figura 60 – Fotografia aérea da exposição de arte decorativa



Fonte: Fiederer (2016).

A presença de profissionais que atuavam no cenário decorativo foram indicadores de estilos. Destacando o Art Decó⁴⁵, que, segundo Rybczynski (1999, p. 189), “[...] foi o fim de uma linha de estilos criativos, cada um menos histórico que o anterior”. Com grande perpetuação na década de 1920, predominantemente em Paris, o Art Decó incorporava cores e estampas bastante diversas, com referências africanas, mas de estilo urbano.

No entanto alcançando a metade da década de 1920, muitas pessoas admitiam a possibilidade de projetar os interiores sem qualquer referência ao passado, e ainda assim preservar o conforto de tais ambientes. “Os organizadores da Exposição Internacional insistiram explicitamente que não deveria haver qualquer tipo de interior de época – tudo

⁴⁵ Abreviação de Arts Décoratifs, o Art Decó teve origem francesa, com a presença das artes decorativas e aplicadas, além do design e mobiliário. Sua origem tem ligação a Art Nouveau e conseqüentemente ao Arts and Crafts Movement. “O movimento Arts and Crafts na Inglaterra havia começado ao desenvolver o assim chamado Estilo da Casa de Campo inglês, que, como o Queen Anne, baseava-se em uma arquitetura doméstica mais antiga, mas era mais livre e mais original na sua decoração de interiores. Isto levou ao estilo ainda mais inovador da Art Nouveau”. (RYBCZYNSKI, 1999, p. 190)

deveria ser ‘novo e moderno’”. (RYBCZYNSKI, 1999, p. 191) Assim sendo o estilo do Art Decó foi bastante visto após a exposição, por agradar ao público geral, exceto artistas e intelectuais da época.

Em meio a expositores, construções e ambientes decorados, destaca-se o pavilhão soviético, cuja expressão e interesse foi mínimo, tanto pelo grande público como por críticos e jornalistas, provavelmente pelo pouco entendimento de sua proposta. Ocorre que o pavilhão foi projetado no estilo construtivista pelos primos Jeanneret, Charles-Edouard e Pierre, resultante de geometria angular (Figura 61) e seria, *a posteriori*, segundo Rybczynski (1999), o mais influente para desenvolvimento das casas de pessoas ilustres e enaltecidas, uma vez que o primeiro dos projetistas logo ficaria conhecido como Le Corbusier.

Figura 61 – Pavilhão Soviético



Fonte: Fiederer (2016).

Projetado sem ornamentação, despido de papel de parede e cortinas, o pavilhão era vazio. Não havia a presença dos motivos decorativos característicos e apreciados nos interiores. Sem lareira, sem molduras e fotografias de família. As paredes limpas, livres de painéis, nem mesmo no escritório. A atmosfera era a industrial, com janelas de aço, como as de fábricas. “O esquema cromático era berrante; paredes predominantemente brancas contrastavam com um teto azul, uma das paredes da sala de estar foi pintada de marrom, os armários de mantimentos

que serviam como divisórias foram pintados de amarelo vivo”. (RYBCZYNSKI, 1999, p. 194-195)

Ainda que pouco apreciado e, portanto, pouco conhecido, Le Corbusier ainda construiu, nos cinco anos seguintes, diversas mansões cujos interiores seguiam a mesma estética apresentada, para, só em 1930, se lançar internacionalmente através de suas ideias e projetos arquitetônicos conhecidos e aceitos. Característicos pela rejeição à ornamentação, as referências ao passado, aos demais estilos apresentados desde a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, que tornavam os ambientes vazios, o que em sua visão não havia nenhum problema. O uso do ferro e do aço, a eliminação dos labirintos de móveis, paredes brancas e vazias.

A concepção dos interiores domésticos foi pauta para Le Corbusier e influenciou bastante para o entendimento e estabelecimento de uma nova maneira de morar. A princípio as ideias usadas na feira demandaram reavaliação, a exemplo da disposição da cozinha, que mais parecia um minúsculo laboratório, na parte superior da casa ou ainda pouca preocupação em questões técnicas para uso dos eletrodomésticos.

A uniformização das casas, foi ideia perseguida por Le Corbusier, o que culminava em ambientes impessoais, livres de informações e de formas, objetos e cores, pois acreditava que as necessidades humanas eram universais e não demandavam uma ordem particularizada. “Ele estava certo quanto à necessidade de haver eficiência doméstica, mesmo que isto não fosse sempre evidente na prática, mas estava errado quanto ao seu efeito na aparência da casa”. (RYBCZYNSKI, 1999, p. 200)

Não estando a eficiência condicionada à aparência, pouco importava se as cores ou móveis eram desse ou daquele estilo. Se as cores usadas remetiam a esta ou àquela época. Assim sendo, não foi por questões decorativas que os interiores das casas se tornaram modernas e sim pela absorção da mecânica do lar, que disponibilizou eletrodomésticos que mudaram significativamente a relação do homem com a máquina e esta por sua vez vai desbravando um caminho de ressignificação do homem com a casa, o que torna natural o despojamento da configuração decorativa.

4.2 O DESIGN NA CONFIGURAÇÃO DOS INTERIORES

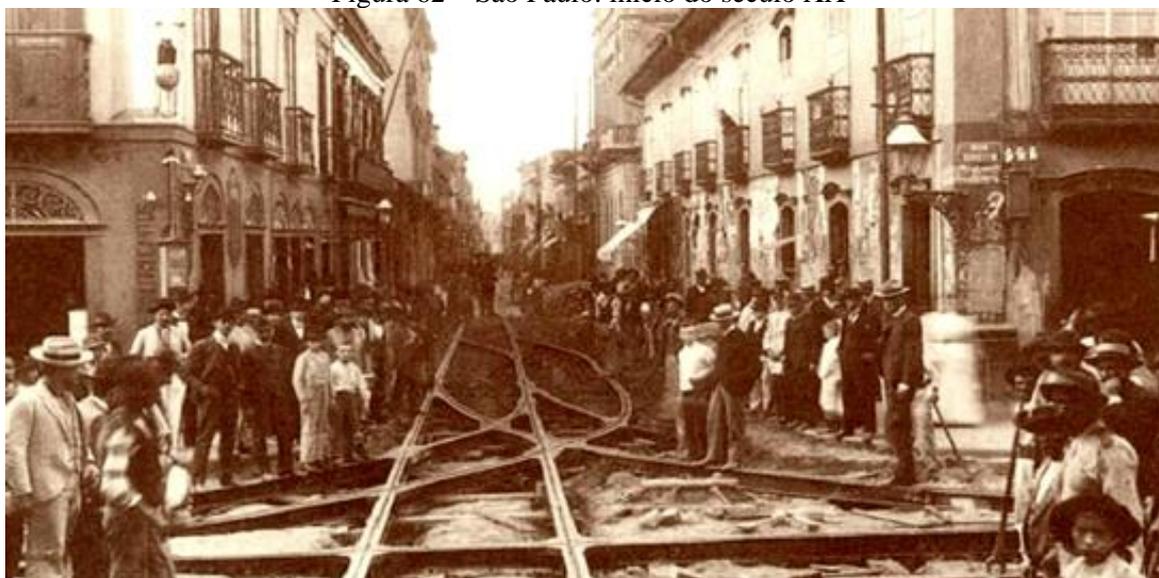
A maneira como ocorreu nos diversos países, o processo industrial no Brasil repercute não apenas na esfera das produções. As mudanças iniciadas no século XIX se estenderam ao

século XX e trouxeram alterações bem mais complexas que as ocorridas em períodos anteriores, no âmbito social, modos de viver e dinâmica urbana.

Com as demandas de ordem operacionais, a população urbana cresceu, diante da oferta e procura de emprego. “As pessoas começaram a se deslocar da casa para o trabalho, viajando na companhia de estranhos em transporte como o ônibus e o bonde, características da nova experiência urbana”. (CARDOSO, 2008, p. 46-47) Esse fato altera significativamente a natureza das relações interpessoais.

Essa movimentação (Figura 62) acarreta preocupações impulsionadas pela intensidade do contato com outras pessoas, no qual a maneira de cada indivíduo se apresentar terminava sendo a imagem sugerida, por meio da aparência pessoal. Para tanto, eram dispostas novas mercadorias, novas maneiras de comunicar informações e alteração no perfil de consumo, vindo a servir de recurso para a formação da personalidade desse novo homem moderno, de uma nova classe social, a classe média. “O surgimento [...] de certa elite urbana no Brasil, trouxe [...] uma nova disposição de diferenciar e expressar a identidade de cada um ou do grupo através de opções de leitura, de vestuário, de decoração, enfim, de consumo”. (CARDOSO, 2008, p. 62)

Figura 62 – São Paulo: início do século XX



Fonte: Joasilho, A. e Joasilho, M. (2010).

O trato com a aparência desencadeou preocupação quanto a quem é esse indivíduo estranho com quem se divide lugar no transporte público, ou o convívio por meio de moradias próximas ou vizinhas. A configuração física atingia as residências por meio da disposição espacial das casas, estética e aspectos dos móveis e de roupas, revelando e identificando as pessoas quanto a perfil, identidade e representatividade social.

O quadro delineado molda os costumes domésticos e de relação social, pois além do uso de equipamentos urbanos de locomoção, as famílias e/ou novos moradores da esfera urbana, residem em casas menores. A redução dos espaços das residências, é decisiva para uma nova configuração dos interiores que, junto aos modelos uniformizados das unidades habitacionais, impulsiona a busca de todo morador, a preocupar-se com a aparência da casa e também pessoal, como tradução de uma identidade visual para sua família.

A preocupação com a aparência – primeiramente, da própria pessoa e, por extensão, da moradia – como indicador do status individual, serviu de estímulo para a formatação de códigos complexos de significação em termos de riqueza, estilo e acabamentos de materiais e objetos. Para atingir os padrões convencionados, fazia-se cada vez mais necessários a intervenção de um profissional voltado para esses aspectos do projeto. (CARDOSO, 2008, p. 63)

Num momento em que a arquitetura revelava modelos, refletindo a paisagem urbana atual, a relação da sociedade com a própria moradia, igualmente se transformava, uma vez que o desejo por uma casa cujo referencial estético fosse indicativo de luxo, a preocupação geral era tornar a casa especial. Comportamento visto já no século XIX.

No Brasil, como no resto do mundo, a nova sociedade urbana organizou-se em torno de ideias como ordem e progresso, indústria e civilização, fossem importados ou não. O design teve seu papel nessa reconfiguração da vida social, contribuindo para projetar a cultura material e visual da época. (CARDOSO, 2008, p. 73)

Considerando a presença de arquitetos que chegam ou retornam ao Brasil, trazendo estudos e bagagem cultural do que ocorria na Europa, os interiores brasileiros se projetam com traços e especificações de materiais, volumes e cores dos propostos por estes profissionais, sob influência da arquitetura moderna mais avançada em outros países. Warchavchik, ainda que tenha seu nome ligado a Casa da Rua Santa Cruz, projeta interiores nos quais se vê o aço nos corrimãos e esquadrias por ele projetadas, endossando a era industrial (Figura 63).

Figura 63 – Interior Modernista de Warchavchik



Fonte: Dantas (2015, p. 43).

As imagens em preto e branco impossibilitam a análise cromática, no entanto, a natureza dos materiais e as paredes em amarelo ou azul, já se viu na casa modernista (Figura 64), por ele projetada, indicando valores tonais presentes em seus projetos. Além do que se encontra em outros arquitetos de interiores, materiais de fabricação brasileira colorindo os espaços.

Figura 64 – Interior da Casa Modernista de Warchavchik



Fonte: Casa... (2019).

A indústria trabalhando para a construção civil também apresenta ambientes decorados, seguindo a linha do aço, presente nas estruturas tubulares, esquadrias, além dos tons da madeira,

dos revestimentos e cerâmicas. É o que ilustram as Figuras 65 e 66, encontradas na publicidade da revista *Acrópole*⁴⁶.

Figura 65 – Revista *Acrópole* de fevereiro de 1940: Proposta de ambiente decorado da Cerâmica São Caetano



Vieta de um bellissimo jardim de inverno. Construção do Eng. Ranqi Christoffel em São Paulo.

Na fotografia acima, destaca-se o bellissimo efeito do material "SÃO CAETANO", no lami, parede e pilar, formando um conjunto de ambiente agradável.

CERAMICA SÃO CAETANO S/A
TELHAS - LADRILHOS - TIJOLOS PENSADOS - MATERIAL REFRACTÁRIO

O material "SÃO CAETANO" além de ser de grande resistência, presta-se às mais variadas aplicações.

VALORISE SUA CONSTRUÇÃO EMPREGANDO MATERIAL "SÃO CAETANO"

TODOS OS PRODUTOS
"SÃO CAETANO"
LEVAM ESTA MARCA

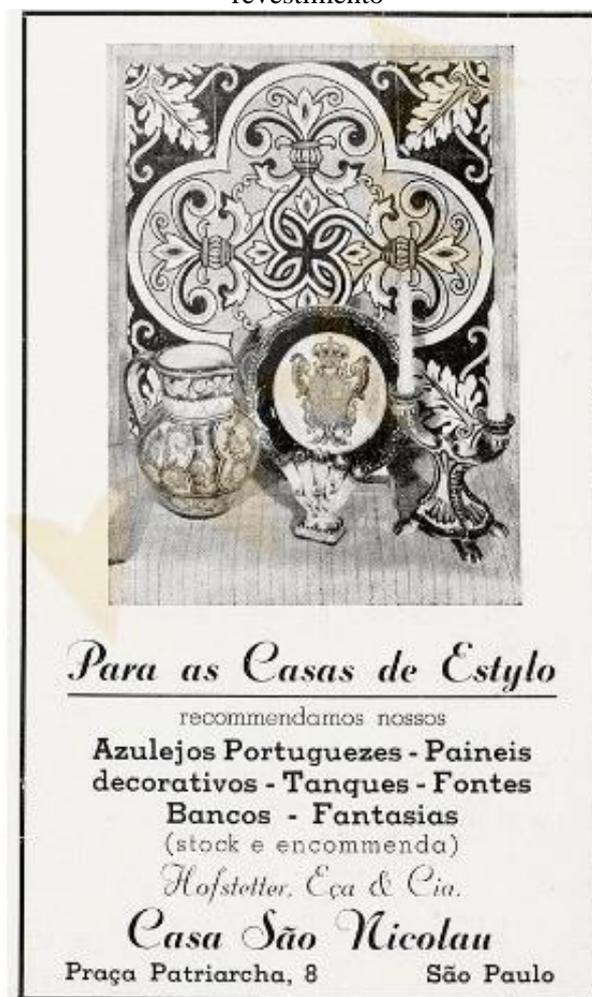



Escritório: RUA BOA VISTA, 25 - Loja - Fones, 2-3429 - 2-4329 - Caixa 978 - SÃO PAULO
Fábrica: em SÃO CAETANO (S. P. R.) - Fone, 2-6151 - linha 140

Fonte: <https://www.acropole.fau.usp.br/edicao/22> Acesso 13 Mai 2019

⁴⁶ Editada entre os anos de 1938 a 1971, a revista *Acrópole* é uma publicação especializada em arquitetura que apresenta as realizações desenvolvidas não só por arquitetos paulistas, mas também nacionais e internacionais. Em 34 anos de publicação, a revista registrou projetos de edifícios, urbanização, paisagismo, desenho industrial, comunicação visual, arquitetura de interiores e detalhamento arquitetônico, além de textos teóricos, pesquisas, resenhas e notícias de interesse para os profissionais da área. (FAU... 2014)

Figura 66 – Revista *Acrópole* de fevereiro de 1940: Publicidade para artigos de decoração e revestimento

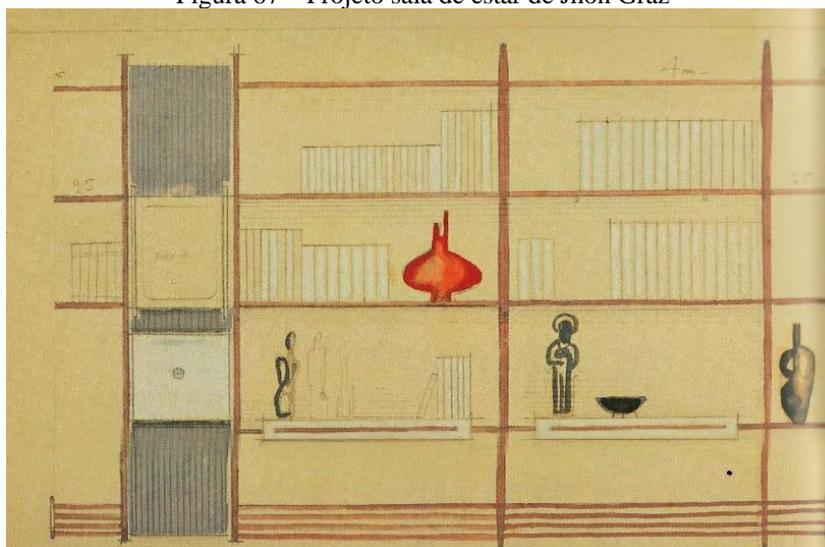


Fonte: <https://www.acropole.fau.usp.br/edição/22>. Acesso 13 Mai 2019

O Art Decó, que se difundiu no país a partir de 1930, é responsável pela policromia dos ambientes, por carregar as características que se acentua na já vista exposição francesa, de 1925. Ainda que contestada por alguns historiadores, a produção de Jhon Graz⁴⁷ é levantada como precursora no estilo no Brasil. Não sendo intenção discutir sobre a questão, reconhece-se que, no aspecto de escala cromática, os espaços interiores dividiram cenário entre a proposta de embranquecimento das paredes, no estilo mais funcionalista, com o estilo decorativo, igualmente moderno (Figura 67), do Art Decó.

⁴⁷ John Louis Graz (Genebra, Suíça, 1891 - São Paulo, São Paulo, 1980), foi artista de diversas linguagens: desenho, escultura, gravura, pintura, além de atuar como designer gráfico e arquiteto de interiores. Importante nome no cenário da arte moderna, participou, em 1930 da exposição da Casa Modernista.

Figura 67 – Projeto sala de estar de Jhon Graz



Fonte: Dantas (2015, p. 56).

Com o aumento da população urbana, a vida privada foi sendo cada vez mais valorizada. As marcas do design são encontradas através da análise de móveis, vestuários e estilos arquitetônicos, de forma geral, por meio, inicialmente do sistema de produção padronizada das fábricas, depois cedendo lugar a valorização da individualidade e pela diferenciação social por meio do consumo e numerosas ofertas de produtos. Toda essa dinâmica resulta, conforme afirma Cardoso (2008), no início do estabelecimento e aceitação do design, referendado pelo consumidor moderno, projetando o designer na linha de frente das operações industriais. É necessário considerar que as pequenas construções se organizavam de acordo aos padrões reconhecidos nas grandes casas e apartamentos, salvo devidas proporções e disponibilidades financeiras.

Amplia-se o alcance das esferas de atuação do designer. Já no início do século XX vemos deflagrar caminhos para o ensino do que, mais tarde, ficaria conhecido como design de interiores. De acordo com Dantas (2015), as proximidades do ensino técnico com o exercício do design, eram reais. Desde a fabricação de móveis a editoração de revistas com manuais de decoração, bem como de regras de etiquetas e comportamento, impulsionaram, por meio da necessidade social, o estabelecimento da formação de profissionais na área.

Neste cenário, Dantas (2015) ainda afirma que, a partir da Sociedade Propagadora de Instrução Popular, se estrutura uma perspectiva de geração de mão-de-obra. Esse movimento desencadeia o que posteriormente se estabelecerá como Liceu de Artes e Ofícios⁴⁸, num

⁴⁸ Fundado em 1873, a instituição tem por principal atividade a formação profissionalizante. Iniciou pela motivação dos produtores de café, que constituía grupo de elite na época, com fins de formar mão-de-obra especializada

trabalho de formação técnica e cultural. Inicialmente voltadas para o âmbito doméstico e depois alcançando os ambientes comerciais.

Os princípios desse ensino eram direcionados para o conceito de conforto, sofisticação, bem-estar, acompanhados pelo desenvolvimento da indústria. Esse cenário, associado aos manuais de comportamento e domesticidade, reconfigura os espaços internos das residências, a exemplo da cozinha (Figura 68) e do banheiro, especialmente pela tecnologia da luz elétrica, impactando nos hábitos familiares.

Figura 68 – Publicidade para artigos de decoração e revestimento



Fonte: <https://www.acropole.fau.usp.br/edição/22>. Acesso 13 Mai 2019

Entendendo que o quadro desenhado é uma resultante do panorama social, pós-revolução industrial e durante a vigência das ideias modernistas no Brasil, a influência do pensamento europeu se estabelece também, nas práticas metodológicas da formação profissional no Liceu, como apresenta Santos (2016, p. 22):

[...] o ofício da manipulação da madeira, bem desenvolvido pelos europeus, acrescenta forte influência na formação dos estudantes neste setor da academia. Ao longo dos anos, o Liceu fabricou peças de mobiliário como cadeiras, mesas, entre outras, que eram quase sempre uma réplica do que era produzido na Europa.

para o processo de industrialização, no Brasil. Vindo depois a oferecer cursos e oficinas e marcenaria, gesso, serralheria e outros, motivado pelo movimento das Arts and Crafts.

Ocorre que, entre a fabricação de móveis em madeira e outras tipologias de objetos, mais demandas são incorporadas ao estilo de vida. “Não apenas as configurações da casa, como também suas funções vão adquirindo novos significados”. (SANTOS, 2016, p. 23) Essas variáveis serão determinantes no estabelecimento de comportamentos, gostos, volumes, baseados no pensamento funcionalista, em que a formação técnica é resultado da ressignificação das funções, aplicadas a objetos e espaços e a formação do profissional da área, trabalha por atender a essa demanda, subordinado aos parâmetros técnicos pré-estabelecidos no período modernista.

No processo de estabelecimento da metodologia aplicada ao exercício do design de interiores, assistimos às influências sofridas a partir das premissas advindas do processo pós-industrial, as influências do pensamento europeu, que contribui na formação dos artesãos brasileiros, na construção de móveis e depois na decoração, sendo que:

[...] a figura do *designer* de interiores no Brasil ainda não era definida. Essa atividade era geralmente exercida por artistas plásticos, arquitetos ou profissionais liberais próximos ao ramo, como os lojistas ou até mesmo, empiricamente, pelos próprios moradores. (SANTOS, 2016, p. 22)

Paralelamente a este exercício, as produções gráficas, compostas pelos manuais de decoração, normatizavam a prática ornamental dos espaços interiores, especialmente os domésticos, apresentando entre outras recomendações o uso de estampas, volumes e cores, de maneira a neutralizar a escala cromática, evitando composições inadequadas, o que se torna elemento indiciário de normas para a decoração dos interiores.

[...] A relação figura fundo era constantemente apontada. Se a escolha fosse nas paredes forradas com estampas, os demais objetos deveriam ser simples. Se a preferência fosse por objetos rebuscados, o fundo pediria neutralidade. Haveria sempre que se priorizar um ou outro elemento da decoração, pois não caberiam rivalidades no espaço doméstico. (HAVARD 1884, apud MALTA, 2011, p. 59)

Dessa forma, materiais de construção, de fabricação de móveis e adornos, formavam o conjunto estético e as cores eram controladas por manuais impressos, na perspectiva de evitar o inadequado. A policromia fica subordinada ao que gradualmente vai sendo disponibilizado pelo mercado. Os critérios usados no sentido de definir o que de fato podia ser considerado agradável, bem como, o entendimento de outros valores, como conforto, sofisticação e luxo, como já vimos, vinham dos manuais em revistas.

Esses materiais imprimem a influência europeia que chegava, segundo Dantas (2015), por meio dos profissionais de outros países que, desembarcando no Brasil, dissemina sua

cultura, assim como brasileiros que, após viagens, trazem as novidades da Europa traduzindo o estilo de decoração dessas nacionalidades.

Uma vez que os valores sociais e estéticos estão atrelados à corrente do pensamento industrial, a produção e disseminação das práticas projetuais seguem a recomendação modernista. Ainda que, como já visto o designer de interiores não apareça como a figura hoje conhecida, os projetos de decoração se tornam resultado de um modelo, nos quais a busca é trazer “não apenas o conceito de comodidade, mas principalmente a denominação de luxo”. (SANTOS, 2015, p. 22)

Os conceitos para o luxo referido se entendem pelo resultado das articulações e associações em que o requinte é uma consequência da sobriedade, o que Malta (2011) elucida quando afirma que determinadas configurações de linhas e cores podem produzir sensações de tranquilidade, compostura, por tanto refinamento e essa decoração revelava qualidades da própria família.

Pessoas de refinamento tem uma falta de inclinação para as cores. Isso pode dever-se em parte à fraqueza da visão, em parte à incerteza do gosto, que prontamente se refugia na negação absoluta. As mulheres agora aparecem universalmente em branco e homens em preto. (GOETHE apud DAVEY, 1998)

Este pensamento destacado por Davey é tradutor do entendimento que se tinha sobre a ordem geral das coisas, que não se revelava apenas na moda, estendendo-se, portanto, para as residências, traduzidos a partir da segunda metade do século XVIII, encontrando no século XX, campo propício para sua difusão, nas décadas de 1920 e 1930, alcançando o *Internacional Style*. Davey (1998) relaciona, ainda, as ideias da cor como representação social, quando afirma:

Goethe escreveu no início do século XIX, mas suas observações são quase igualmente aplicáveis hoje: em qualquer encontro de arquitetos e designers ocidentais, quase todo mundo está vestido de preto (tendo desistido de branco por razões óbvias). E o princípio da negação absoluta aplica-se igualmente a grande parte de sua produção: branco, aliviado por um pouco de preto e pela cor e textura dos materiais naturais, com aqui e ali talvez um tom primário ou dois. Muitas pessoas estão com medo de ir mais longe do que isso, por medo de ser pensado como PoMos frívolo ou obsoleto.

Trabalhar com decoração de interiores era uma prática dos arquitetos, produtores de mobiliário, donos de lojas de decoração, homens, mas também mulheres que, pela posição aquisitiva, viajavam e traziam as referências internacionais tão apreciadas pelo público brasileiro, mas ainda bastante elitista. Ocorre que, a partir de 1950, as experiências do design e da decoração, se tornam reconhecidos pelos brasileiros, que resultam em aberturas de lojas, expansão de atuação de marceneiros e arquitetos, que trazem para a decoração, mobiliários em

configurações mais adequadas ao Brasil modernista, embora ainda se vissem mesclas, num mesmo ambiente, objetos e mobiliário característicos de estilos anteriores, que ainda agradava a alguns. “[...] As classes média e média alta apostam na organização do mobiliário e de todo o arranjo doméstico como um trabalho conjunto, elaborado organicamente para que os espaços sejam agradáveis e fluidos, E, é claro, atraentes”. (DANTAS, 2015, p. 140)

No Brasil, considerando o processo tardio de modernização/industrialização, o aquecimento moderno destaca-se a partir de 1950, culminando na construção de Brasília em 1960. A escala cromática, já associada aos móveis e materiais assume sua existência, pela valorização do concreto, vidro e aço, preservando a azulejaria nacional, reduzindo a gama de cores nos projetos arquitetônico para os interiores. Numa dialética entre técnica e arte, razão e emoção, que percebemos o momento em que a paleta de cor se reconfigura.

As construções passadas de Adolf Loos e Le Corbusier se tornaram tão emblemáticas para o movimento modernista que, a partir de então, a cor se constitui, de forma declarada, elemento intrínseco à superfície e ao objeto. Assim sendo os arquitetos modernos buscavam distanciar-se do que consideravam como cor mal-empregada ou ainda porque as formas dos edifícios podiam ser enfatizadas apenas com o uso do branco. (FRASER; BANKS, 2007)

Dentro da contribuição, real, legada da ação dos arquitetos, vemos se repetir uma prática antes vista na história da arte. Em estilos passados, verificamos a extensão de elementos arquitetônicos nos móveis. É possível encontrar, salvo suas particularidades, essa mesma prática no modernismo. Talvez o conceito em relação a esse uso tenha sofrido mudanças, nesse intento, o móvel, faz parte do todo, conferindo unicidade ao resultado final.

Essa realidade justifica o fato da não sistematização nas produções, uma vez que o que se produzia, a nível de mobiliário, tinha uma destinação específica. Com isso não excluímos a possibilidade de determinadas criações mobiliárias terem expandido o *hall* de utilização, ganhando o mercado, o que veio a somar na contribuição e afirmação da proposta vigente, numa espécie de possível aceitação do consumidor e ao mesmo tempo preservando o caráter singular de tal criação.

Um fator preponderante de influência, ainda que remotamente, são as vanguardas modernistas europeias⁴⁹. Os trabalhos em grupo, vertentes bastantes significativas na Europa, não é diferente no Brasil. Particularmente no Rio de Janeiro, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer

⁴⁹ As vanguardas europeias ou os *movimentos europeus de vanguarda* eram movimentos artísticos que, segundo seus próprios autores, guiavam a cultura de seus tempos, estando de certa forma à frente deles. Muitos destes movimentos acabaram por assumir um comportamento próximo ao dos movimentos políticos: possuíam militantes, lançavam manifestos e acreditavam que a verdade encontrava-se com eles.

tiveram grande representatividade e atuação significativa na implantação do movimento modernista da arquitetura e do mobiliário.

Ao mesmo tempo em que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer abriram possibilidades ao design, os próprios deixam sua valiosa contribuição, comungando de um conceito preponderante para os ambientes interiores modernos, cujo resultado era fruto não apenas do projeto arquitetônico, mas também dos projetos de móveis, que eram fabricados para fins específicos daquela proposta construtiva. A preocupação em preservar o conceito inicial dos projetos, fez com que Niemeyer buscasse soluções em móveis, usando palhinha, madeira, mudanças de escala.

Niemeyer construiu, entre 1950 e 1954, a Casa das Canoas (Figura 69), considerada uma das mais emblemáticas construções residenciais modernistas. Seu interior (Figura 70) apresenta um conjunto uníssono a paisagem, cujos elementos de acabamento e mobiliário exaltam a matéria-prima buscada pelo arquiteto.

Figura 69 – Casa Canoa



Fonte: FRACALOSSO (2011).

Figura 70 – Casa Canoa: Sala



Fonte: Fracalossi (2011).

Composta por peças fabricadas pelo arquiteto, a arquitetura moderna, sob a ação destes grandes nomes nacionais, reflete, na essência da tradução da sua brasilidade, sob os aspectos naturais do país, um direcionamento visível para uma prática cada vez maior de estilos de decoração, seja para o macro ou microespaço. Ainda que não de maneira linear, as cores ainda presentes nos ambientes interiores, vão gradualmente se articulando em novas configurações, orquestradas pelos profissionais, atentos às tendências internacionais e também a arquitetura que cada vez mais revela o traço brasileiro em seus modelos. O design de interiores, como resultado dos materiais modernos de acabamento, junto com o design de móveis, e seus agenciamentos no espaço, traduzem a estética visual dos interiores, onde a paleta cromática é consequência do couro, madeira, concreto, matérias-primas para fabricação das peças.

4.3 A COR BRANCA NOS INTERIORES RESIDENCIAIS BRASILEIROS

No trabalho de ressignificação e valorização para além da estética, em relação à cor, é necessário considerar as variáveis de relação e lugar que ocupa a acromaticidade, afim de não estabelecer os critérios cromáticos questionados no início da difusão do pensamento modernista. Essa cautela perpassa a atenção quanto as bases e referenciais teóricos que cerca o designer. Afirmar Mocerri (2016, p.93):

Diante de tais dificuldades e, muitas vezes, desejando colocar cores em seus projetos, é muito comum que alguns profissionais recorram a tendência e à moda vigentes, empregando certos tons de madeira aleatória e reprodutiva, não considerando o real uso desses ambientes.

A dificuldade no manejo das cores advém da ruptura cultural vivida, especialmente no século XX, de maneira que a ressignificação da paleta cromática apresentada nos ambientes, é neutralizada. Hoje, usar cor, numa casa, por exemplo, se configura um desafio rejeitado pelas pessoas, incluindo os designers. No entanto alguns ensaios, em sua retomada, são vistos, como ocorreu em alguns exemplares arquitetônicos pós-modernos⁵⁰.

Com isso, recorre-se a estilos marcados, reflexo do modernismo, a exemplo do minimalismo, a fim de evitar riscos em desagradar, uma vez que a prática monocromática ou acromática é absorvida pelo senso comum como norma a ser seguida tecnicamente ou mesmo empiricamente.

Aqui arte, arquitetura e engenharia, por vezes, trabalham autonomamente, porém encontra no tratamento dos interiores, primeiro a consonância da proposta decorativa com o estilo arquitetônico, o que traz, de certa forma, métodos de trabalho, alcançando ou retomando a liberdade de adotar estilos livres na concepção do projeto de interiores. O desenvolvimento de uma metodologia específica para o design de interiores se estabelece então, agregando valores técnicos e normativos da cultura modernista, associado às técnicas das ciências as quais se desdobra.

É preciso considerar o tempo atual vivido e as especificidades do que hoje chamamos de contemporâneo. Tendo vivido períodos históricos na arte e na arquitetura, o design surge como importante atributo modernista, inicialmente reconhecido como recurso para melhorar a qualidade de vida. Assim os produtos obedeciam a um olhar mais mecanicista.

⁵⁰ Surgido no período final do século XX, se caracterizou pela ruptura das práticas modernistas, no entanto não abandonou de todo essa filosofia. Apresentando em seus modelos, algumas técnicas que remetem a estilos anteriores, não recomendados pelos modernistas.

A contemporaneidade amplia esse entendimento, dilatando a percepção de qualidade para campos que transcendem a compreensão restrita de potencializar os movimentos mecânicos do ser humano. O exercício do design de interiores reflete essa realidade, uma vez que as articulações se ramificam atingindo variáveis subjetivas ao modo de viver de cada indivíduo.

Se por um lado essas especificidades são contempladas, pelo uso de soluções ergonômicas, dinâmica diária, disposição, escolha e agenciamento de móveis, por outro os aspectos de natureza sensorial e física, onde a cor atua como elemento arquitetônico, ficam por vezes restritas, seja por escolha do designer ou ainda em respeito às expectativas apresentadas pelo cliente ou usuário. Localizar por tanto a contemporaneidade, é ponto importante para analisar o comportamento atual em relação a presença ou ausência de cor, nos ambientes interiores residenciais.

Agamben (2009) situa o homem contemporâneo como aquele que se distancia do tempo, com a finalidade de melhor apreciação, pois não coincide, ou não se adapta as normativas, sendo isto atributo essencial para captar e se apropriar criticamente sobre seu tempo. Sobre esta questão, afirma ainda:

Esta não-coincidência, esta discronia, não significa, naturalmente, que o contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico que se sinta mais em casa na Atenas de Péricles ou na Paris de Robespierre e do Marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver. Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe em todo caso que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 20)

Diante do que versa o autor, a total sintonia, a total adaptação à época, indica a não contemporaneidade do indivíduo, uma vez que detê-la criticamente é uma consequência dessa inquietude. Seu pensamento sobre o ser contemporâneo é entendido pela capacidade do homem se deter nas trevas, na escuridão da época que “[...] não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma actividade e uma aptidão particulares, que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época [...]”. (AGAMBEN, 2009, p. 23)

Retomando o pensamento de Baudrillard sobre o homem moderno, percebe-se a definição de quem vive o seu tempo, seremos modernos na medida em que absorvemos a dinâmica atual. O atual que vivemos chama-se contemporâneo, portanto o homem deve absorver a contemporaneidade, segundo Agamben (2009), não pelo simples fato de existir atualmente, mas sim admitindo sua existência atual, apreciando os fatos, sentindo-se parte dele, porém não se ofuscando pelas luzes que mimetizam a sombra, que vem a ser o questionável.

A prática estritamente reprodutiva dos modelos projetuais em design de interiores, podem ser reveladores de uma marca do homem não contemporâneo. Os questionamentos e propostas do designer devem considerar o caráter de criticidade, uma vez que se assim não for, esse comportamento é indicativo do homem totalmente adaptado ao seu tempo e incapaz de ver as sombras que nele existem.

A citação de Mocerri (2016) que abre este subcapítulo revela uma realidade a ser considerada, na contemporaneidade. Para tanto, percebendo o caminho percorrido na história da decoração, envolvida pela arte e pela arquitetura, os estilos decorativos datados e justificados pelos investimentos ideológicos de arquitetos e decoradores, foram fatores decisivos na definição da paleta de cores dos respectivos ambientes residenciais.

Para análise da cromaticidade nos ambientes interiores e sua permanência, iniciaremos com os editoriais de decoração, que sempre foram referências para a área e são visto com prestígio pelo público consumidor, referendado por profissionais que contribuem e aparecem com suas obras.

Destacados aqui a revista *Casa e Jardim*, comercializada a partir de 1953, que traz os modelos modernistas de moradia, dando ênfase, inicialmente aos interiores, passando, depois, a também apresentar construções da arquitetura moderna. Seus eixos de abordagens se direcionavam não apenas aos profissionais, mas principalmente ao público geral, que consumia as ideias e perpetuava os direcionamentos apresentados pela revista.

Além do editorial, buscamos, na compilação trazida por Dantas (2015), tratar cronologicamente algumas imagens, usando como critério de seleção, ambientes decorados a partir de 1950, estabelecendo coerência, com o mesmo espaço de tempo das publicações de *Casa e Jardim*. Esse levantamento resulta da construção histórica da decoração e do profissional de design de interiores no Brasil, configurando-se importante referência para o entendimento de abordagens direcionadas ao design.

Por fim, a análise alcança a contemporaneidade. Estabelecendo a mesma natureza de observação, no entanto trazendo como fonte de pesquisa os recursos de buscas digitais. Os dispositivos móveis, a conexão pela rede de internet, constitui-se importante fenômeno contemporâneo. Os meandros desse comportamento são indicadores importantes para o entendimento do tratamento da cor nos ambientes interiores, uma vez que atualiza e permite a observação crítica de tal, contribuindo para a formação do ser contemporâneo, conforme apresenta o filósofo Agamben.

O caminho trilhado na decoração brasileira, foi marcado pelo tempo e pelos registros das produções, dessa maneira não intencionamos estudar este ou aquele arquiteto, decorador ou

designer, uma vez que nosso foco é analisar os ambientes sob o viés da cor, a propagação e a aceitação de tal configuração e paleta propostas, a partir do modernismo no Brasil.

A inserção da indústria, demarcando o design como uma realidade no dia-a-dia, direciona para o mobiliário uma atenção considerável, seja pela intenção dos modernistas, pela coerência entre arquitetura e o seu interior, ou ainda pela posterior produção em série, de peças assinadas. Ocorre que esse direcionamento, traduz uma paleta de cor conferida pela matéria-prima da própria peça e seu conjunto visual.

Uma vez que a arquitetura moderna brasileira, contribuiu para uma identidade nacional, as peças mobiliárias (Figuras 71 e 72) trabalham pela estética, conforto e cromaticidade no conceito moderno, pela matéria-prima, acabamentos aplicados, formas, texturas e cores resultantes.

Figura 71 – Capa da revista Casa e Jardim: setembro de 1953



Fonte: Machado (2007, p. 80).

Figura 72 – Publicidade da revista Casa e Jardim de 1953

fique em dia com o conforto moderno!

Fique em dia também com o bom gosto moderno, mobiliando, decorando sua casa com os Móveis Artísticos. Com os Móveis Artísticos sua casa fica mais confortável para toda a família e mais acolhedora para as visitas e hóspedes. Os Móveis Artísticos são funcionais, elegantes, resistentes, práticos e duráveis. Suas linhas originais dão distinção e beleza a todos os ambientes. Procure conhecê-los nas principais casas do ramo!

MÓVEIS ARTÍSTICOS

Fabricados exclusivamente em São José dos Campos por Pontes S. A. - Indústria de Móveis Artísticos - Av. Rui Barbosa, 608 - Fone 357

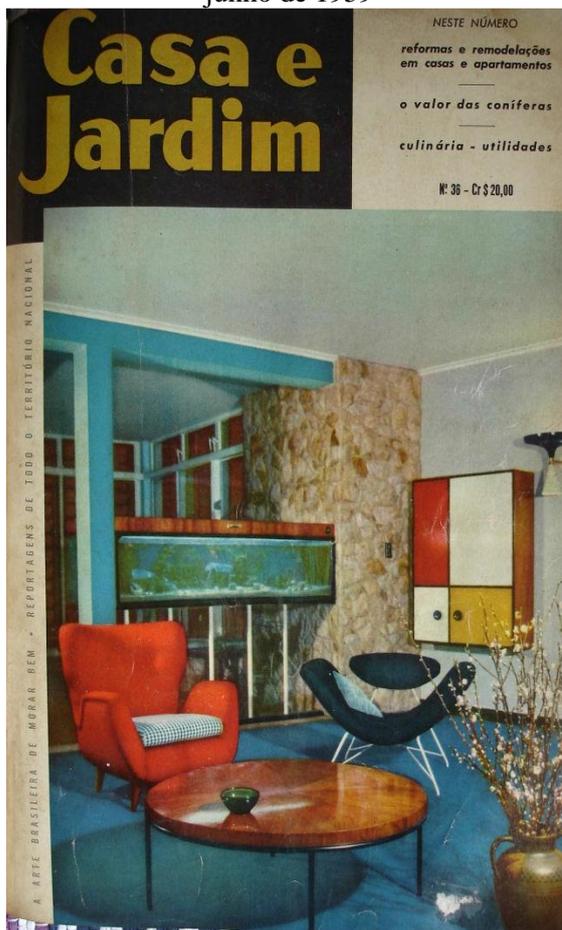
Fonte: Machado (2007, p. 57).

Os editoriais de arquitetura e decoração, sempre foram indicadores e roteiros, apresentando modelos, estilos e tendências. O início da década de 1950, no Brasil, é marcada

pela forte influência do design em série, como é visto na capa ilustrada, de 1953, apresentando uma paleta de cor menos marcada nas superfícies, com ênfase de cor nos móveis.

Ainda que com a presença da policromia, esta fica cada vez mais subordinada à vida moderna, que pede praticidade e objetividades. Na Figura 73 destaca-se o azul que marca a parede e também uma das poltronas, fechando a tríade das cores primárias, junto ao vermelho e amarelo. Esta paleta de cores é bastante singular, pela tradução neoplasticista. O movimento de arte abstrata se vê traduzido em estilo decorativo moderno. Na Figura 74, o terceiro mês subsequente à publicação, sugere como capa, a tradução da necessidade de sossego que cada morador exige. Essa configuração já apresenta uma paleta de cor pastel, e notória tendência a monocromia.

Figura 73 – Capa da revista *Casa e Jardim*:
junho de 1959



Fonte: Machado (2007, p. 88).

Figura 74 – Capa da revista *Casa e Jardim*:
setembro de 1959



Fonte: Machado (2007, p. 88).

A revista aborda em suas matérias as questões dos modelos interiores no Brasil, não apenas pelo viés unicamente estético, mas como este é um resultado das relações familiares,

que vão sendo tomadas pela modernidade, seja pelo uso dos automóveis, ou dos eletrodomésticos, a família tende a absorver e adotar o que se entendia como recomendações.

Cabe a esta família, que habita as páginas da revista e pretende servir como paradigma ao leitor, a responsabilidade pelo lugar onde vive, o seu lar. Este deve possuir as condições necessárias para um perfeito desenvolvimento dos membros da família e das relações entre eles, constituindo o cenário para este comportamento: limpo (higiênico), prático, econômico, mas caloroso nas cores e sofisticado na concisão. [...]. À medida que o tempo passa, os assuntos vão se repetindo, e o discurso da revista se volta mais para a descrição da arquitetura moderna, que seria a forma de habitar desse homem moderno, com quem a população já se identifica, principalmente no final da década, quando grandes conquistas animam e encorajam os brasileiros. (MACHADO, 2007, p. 108)

É sabido o quanto a população moderna urbana cresceu. Essa realidade influencia nas soluções higiênicas, de salubridade, praticidade, conferidos por ambientes iluminados naturalmente, arejados e com rotinas de limpeza, mas também pelo bom funcionamento dos aparelhos domésticos, que atuam nesta manutenção. Nesse intento, a revista se concentra na divulgação das construções de importantes arquitetos modernistas brasileiros, que desencadeiam em recomendações de modelos construtivos adotadas também pela classe média e a restrita disponibilidade de metro quadrado.

Num comparativo entre as edições de 1953 e 1959, percebemos que a mesma base neutra que avança nas superfícies dos interiores, alcança também as peças de mobiliário. Os tons pastéis, o bege e branco, junto aos materiais de acabamento como o mármore, formam conjunto mais claro e menos policrômicos.

As elucidações de Machado (2007) evidenciam como as construções modernistas entram no discurso da revista, apresentando artigos que tratam da configuração doméstica e sua dinâmica, fortemente influenciadas pelo período moderno. Dessa maneira, a revista traduz a leitura do cenário brasileiro, para a decoração e arquitetura e nas imagens apresentadas, que se perpetuam nas demais edições, indicando a realidade do momento.

Ainda em 1953, a revista apresenta artigos de natureza a orientar reformas, reparos e conservação das casas, num cenário político resultante do fim da Segunda Guerra Mundial, além do quadro econômico social, que altera significativamente o perfil dos lotes de venda para construção, da mesma forma que as possibilidades de renovação da decoração, principalmente pela classe média. Casa e Jardim em Machado (2007, p. 131) destaca o artigo “Conservação de nossas casas”:

[...] conforme vemos, dentre os muitos fatores importantes, a renovação das pinturas é o principal para garantir a maior conservação dos vários elementos da casa. Zelando,

pois, pela nossa moradia, ela durará muito mais e apresentará sempre um bom aspecto, refletindo o grau de cultura dos seus moradores.

Considerando o conjunto colonial característico do Brasil nesta época, os gostos e identificações se mesclam entre este e o moderno e entendendo a possibilidade de flexibilização de estilos, as alterações nas casas eram possíveis a nível de ampliação física da estrutura ou mesmo da reordenação de móveis e peças decorativas. As tintas, além de conservar e proteger das intempéries, conferem cor. Manter as superfícies renovadas com matizes neutros possibilitam mais liberdade em articular móveis, o que não foi tão linear, considerando gerações distintas quanto a cultura e percepção das ordens neocoloniais e modernistas.

Em paralelo, no mesmo intervalo de tempo, os decoradores que eram contratados por importantes famílias brasileiras, executam seus projetos, adotando, ainda, estilos diversos, mas já com certa predominância do modernismo, e sua paleta de cores.

Observando, abaixo, a sequência de imagens, buscamos extrair as paletas de cores presentes, com fins da análise objetivada nesta pesquisa. Estabelecemos ainda a relação das cores, presentes na paleta, com o respectivo código Pantone.

A Figura 75 traz uma paleta resultante da característica do arquiteto e decorador, reconhecido também como artista. (DANTAS, 2015) Desenvolveu suas próprias peças de tapeçaria, apresentando no exemplo, um conjunto com a predominância de tons terrosos e o avermelhado do mogno, indicado na Figura 76, a construção da paleta cromática com as referências da Pantone.

Contudo, o mesmo arranjo cromático não é encontrado na extensão da sala, onde se localiza a mesa de jantar, a exceção do mogno (Figura 77). Se articulam, portanto, plano de cor bem marcado na superfície da parede, junto a uma composição de cores neutras, ainda assim o resultado é uma paleta visivelmente policromática.

Figura 75 – Sala: Jean Gillon em 1957



Fonte: Casa e Jardim (apud Dantas, 2015, p. 155).

Figura 76 – Paleta Pantone da sala de Jean Gillon em 1957

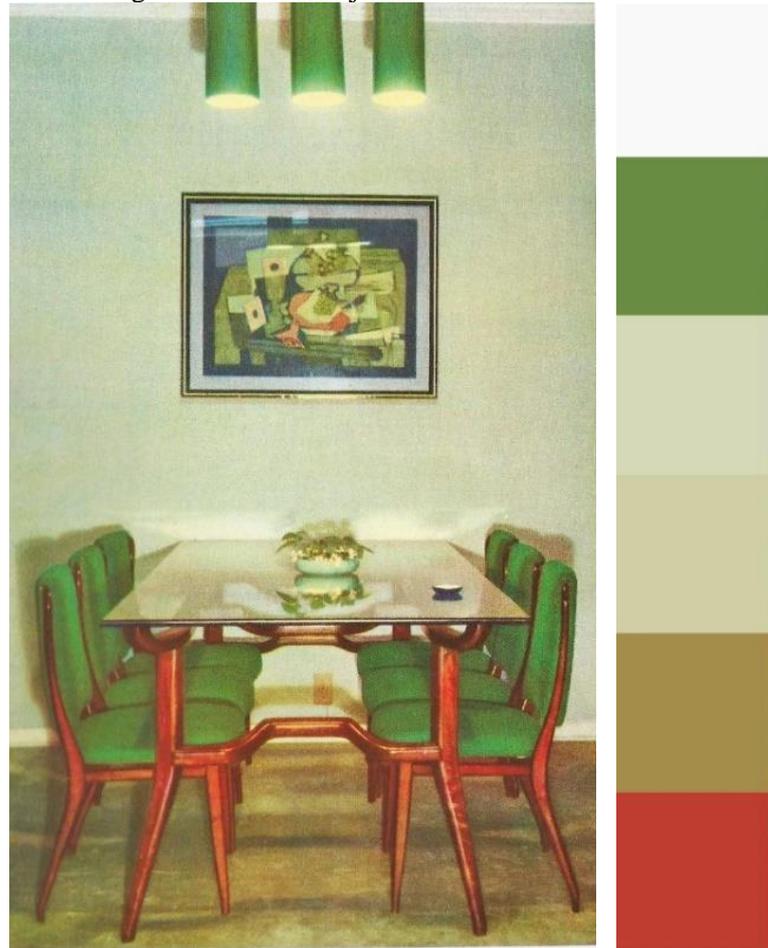


color.adobe.com

PANTONE® and other Pantone PANTONE® Colors displayed herein may not match PANTONE-identified standards. Consult current PANTONE Color Publications for accurate color. PANTONE®, the PANTONE Chip logo, and other Pantone trademarks are the property of Pantone LLC. © Pantone LLC, 2016 are the property of Pantone LLC.

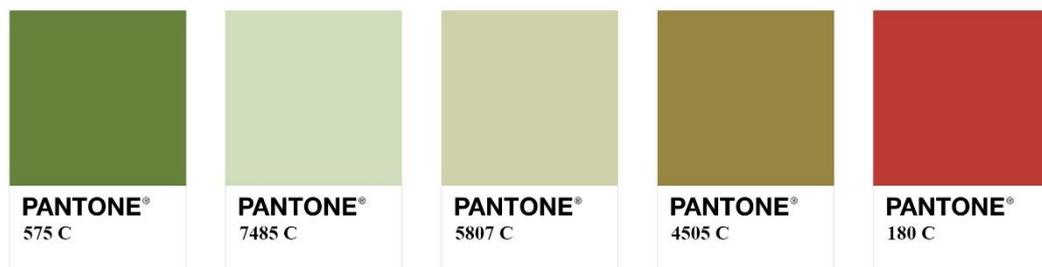
Fonte: produzido pelo autor

Figura 77 – Sala de jantar: Jean Gillon em 1957



Fonte: Casa e Jardim (apud Dantas, 2015, p. 154).

Figura 78 – Paleta Pantone da sala de jantar de Jean Gillon em 1957



color.adobe.com

PANTONE® and other Pantone PANTONE® Colors displayed herein may not match PANTONE-identified standards. Consult current PANTONE Color Publications for accurate color. PANTONE®, the PANTONE Chip logo, and other Pantone trademarks are the property of Pantone LLC. © Pantone LLC, 2016 are the property of Pantone LLC.

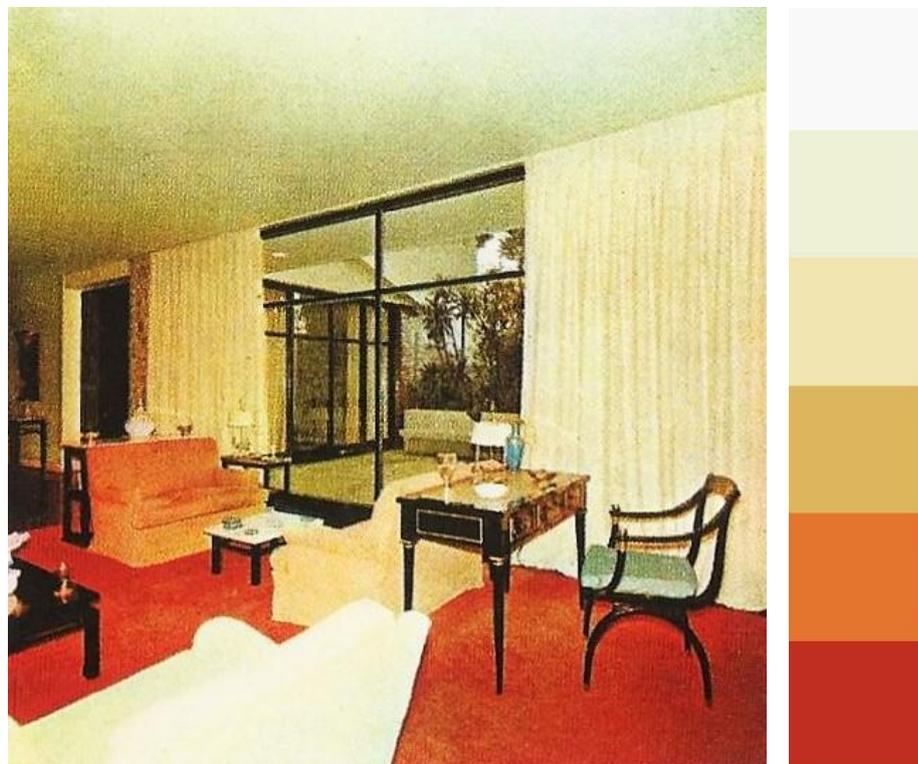
Fonte: produzido pelo autor

Já revelou Baudrillard (1973) que a cor de ambiência se destaca pontualmente, aplicada em peças específicas, criando pontos focais que dão unidade, que criam a ambiência. Esse

comportamento moderno, se expressa com o verde adotado, na Figura 77, sobre a base de cores que completam a paleta ilustrada na Figura 78. Esse comportamento quanto ao uso da cor se propagou e a cor encontrada em elementos como cortina ou estofado, se repetia em almofadas, luminárias e elementos pontuais da decoração. Para isso ocorrer a base formada por piso, parede e teto, seguiam os tons de bege, cinza, madeira ou branco.

As evidências da coloração dos materiais como solução nos ambientes interiores, são referências visíveis e mesmo que com a atuação de profissionais nascidos em outros países, associados ao comportamento de importar a estética decorativa nos respectivos projetos, algumas cores se repetem em alusão à madeira encontrada no Brasil, para a fabricação de móveis, revelando entre outras coisas a essência da terra cota (Figura 79), visualmente associada ao avermelhado da paleta de cor (Figura 80). Mais uma vez a base do ambiente é neutralizada e a cor forma a ambiência do espaço. A estrutura arquitetônica expõe os elementos pré-fabricados, a alvenaria com uso do concreto é coberta pela tinta e as esquadrias de portas e janelas formam o conjunto arquitetural. Tapete, sofá e mobília em madeira escura, revelam cor na sala.

Figura 79 – Sala de estar com escrivaninha: Darcy Penteado em 1968



Fonte: Casa e Jardim (apud Dantas, 2015, p. 165).

Figura 80 – Paleta Pantone da sala de estar com escrivaninha: Darcy Penteadado em 1968



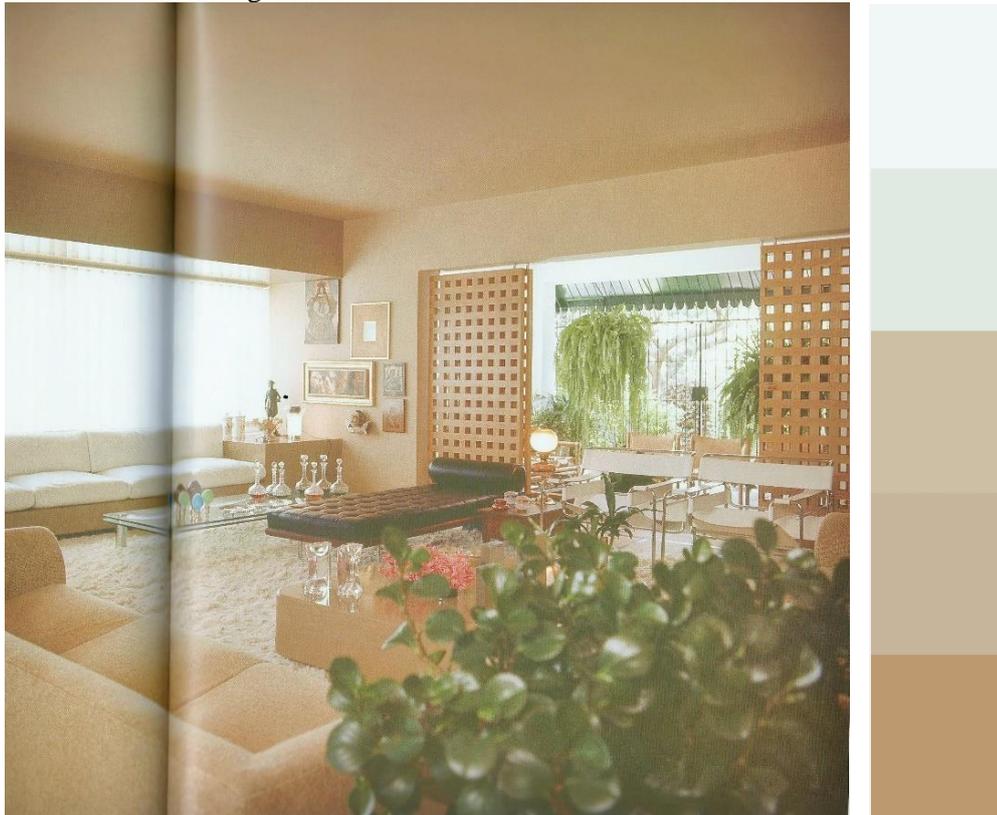
Fonte: produzido pelo autor

Na virada da década de 1950, se mantiveram ainda esquema de cores que preservavam alguns dos matizes vistos nos exemplos destacados. No entanto é inegável a influência da arquitetura moderna brasileira de forma mais acentuada na decoração, pela atuação dos arquitetos, dos decoradores, reconhecidos como profissionais específicos da área e, o design inserido na vida cotidiana das pessoas. Associado a tudo isso, Brasília, inaugurada, ressalta as formas e a integração da construção com seu entorno, por meio do traço modernista e seus respectivos materiais industriais de construção.

O projeto de Janete Costa (1932-2008) se integra ao modelo decorativo apontado como moderno e brasileiro. Arquiteta, decoradora e dona de lojas de decorações, ela reunia e comercializava móveis de designers brasileiros como os de Sérgio Rodrigues⁵¹. Adotando em seus projetos (Figura 81) design nacional, mas também da Bauhaus, conclui por conferir um conjunto mais próximo do estilo brasileiro que de outras nacionalidades, uma vez que os móveis fabricados no Brasil, reúne uma estética sólida e robusta, com uso de madeira nacional e materiais como o couro e a palhinha. A paleta de cor resultante (Figura 82), destaca a base neutra, já vista antes, mas que repete nos móveis, pelas características dos materiais.

⁵¹ De todos os designers brasileiros, Sérgio Rodrigues (1927-2014) talvez seja o mais profundamente comprometido com os valores e materiais da terra, tendo se arraigado definitivamente a formas e padrões de nossa cultura. (SANTOS, 2017, p. 179)

Figura 81 – Sala de estar: Janete Costa em 1977



Fonte: Casa Cláudia (apud Dantas, 2015, p. 212).

Figura 82 – Paleta Pantone da sala de estar: Janete Costa em 1977



color.adobe.com

PANTONE® and other Pantone PANTONE® Colors displayed herein may not match PANTONE-identified standards. Consult current PANTONE Color Publications for accurate color. PANTONE®, the PANTONE Chip logo, and other Pantone trademarks are the property of Pantone LLC. © Pantone LLC, 2016 are the property of Pantone LLC.

Fonte: produzido pelo autor

Também de autoria de Janete Costa, a Figura 83 é um exemplo do conjunto visual interior resultante não apenas das cores dos móveis e da madeira, ou ainda da parede pintada, mas também do concreto. Uma sala de acordo com a linguagem da arquitetura moderna, encontrada nas casas e demais construções de arquitetos como Oscar Niemeyer, na Casa Canoa,

já ilustrada nesta pesquisa, se configurando diretriz para outros tantos ambientes e profissionais. A paleta da Figura 84 é equilibrada entre o frio e o quente. Mais uma vez a ambiência pela cor, na tradução de uma atmosfera se mostra como resultado, pelas cores dos elementos frios da indústria, junto a madeira e a sensação de aconchego.

Figura 83 – Sala de jantar: Janete Costa em 1981



Fonte: Casa Cláudia (apud Dantas, 2015, p. 214).

Figura 84 – Paleta Pantone da sala de jantar: Janete Costa em 1981



As cores mais esmaecidas e a envergadura para o neutro são visíveis. As recomendações para que os interiores fossem de acordo com o modelo arquitetônico moderno tinham sido anunciadas na década de 1920, com os movimentos influenciados por Le Corbusier. Já absorvidos pelas construções novas que se erguem no Brasil, em 1930, os interiores vão aderindo ao comportamento estético, num tempo diferente que nas construções arquitetônicas, uma vez que estas, exceto as recém construídas, ainda guardam estilos anteriores.

Como ocorreu em outros momentos a identificação do grande público é gradual. Conforme se viu na Exposição de 1925, na França, e que certamente se perpetuou em grande escala, retardando a linha modernista no exercício para a o design de interiores. Especialmente no final da década de 1970 e início da década de 1980, a neutralização das cores, observadas nos projetos de Janete Costa, aparecem em outros interiores, de autorias diversas, apontando uma tendência a se perpetuar em maior escala.

Vista também nas capas da revista de decoração *Casa Cláudia*, os anos entre 1990 e 2010, foram marcados pela sedimentação da configuração visual já vista desde o final da década de 1980. Marcadas pontualmente por recomendações quanto ao uso das cores, como se vê na Figura 85, edição de aniversário, em maio de 1989.

Figura 85 – Revista Casa Cláudia de maio de 1989



Fonte: Gomiero (2017).

A manchete descrita na capa da edição sugere o uso da cor para uma transformação mística dos ambientes. Esse tratamento é um dos vieses recorrentes na justificativa do uso de cores nos espaços interiores, mas também, o mesmo argumento endossa o discurso da redução da paleta cromática, uma vez que atribuir a cor como elemento meramente decorativo, torna-a menos importante, se relacionada ao conjunto estrutural e de mobiliário.

Aplicar a cor nessa perspectiva, é trabalhar por enfatizar objetos ou conjuntos estéticos. Estaria a cor ali como ênfase, como articuladora na valorização de elementos de diferente *status*, por exemplo, uma peça de design pode ter um acabamento vermelho ou azul, para combinar com outros elementos, ou mesmo numa tradução literal da característica dos moradores. Isso pode ocorrer no uso da cromaticidade, no entanto reduzi-la a essa usabilidade, enfraquece seu potencial definidor de espaços, de planos.

Poderia o uso de cores ser uma prática mais frequente a partir de então, no entanto, como mostra o quadro dos anos de 1990, com outras edições de aniversário (Figura 86), dos anos de 1991 e 1995 e Figura 87 com as edições de 1996 a 1999, permanecem com, os ambientes, com ênfase neutra, nestas seis, entre as dez edições comemorativas, da década. As capas dessas revistas são produzidas, representando uma vitrine para a edição do mês. De toda forma são indicadoras de estilos e tendências.

A exemplo do que se via antes, nos modelos decorativos, a base dos interiores vai do branco ao neutro, e o mobiliário ganha destaque, assumindo o papel de remodelar o espaço ou mesmo conferir novo significado ou função. Porém estes móveis já não apresentam cores tão marcadas, ficando o conjunto subordinado a uma paleta semelhante de cores.

Figura 86 – Capas de comemoração da revista *Casa Cláudia* de 1991 e 1995



Fonte: Gomiero (2017).

Figura 87 – Capas de comemoração da revista *Casa Cláudia* entre 1996 e 1999



Fonte: Gomiero (2017).

Um comportamento merece destaque quanto ao uso da cor. Ganhando um destaque particular, as cores passaram a fazer parte de maneira mais marcada na primeira década dos anos 2000, aplicada em apenas uma parede. Essa já tinha sido uma prática desde 1930, quando Le Corbusier usa cor criando planos. No entanto, essa prática se populariza, seja com a manutenção da superfície lisa ou ainda texturizada e com traços visíveis de estilos decorativos anteriores. Persistindo a paleta do branco e do neutro, a Figura 88 ilustra quatro dos dez ambientes da primeira década de 2000, singular também pela virada do século, em que a cor forma um plano de fundo. São elas as edições de 2002, 2007, 2009 e 2010, respectivamente.

Figura 88 – Capas de comemoração da revista *Casa Cláudia* da primeira década dos anos 2000



Fonte: Gomiero (2017).

Para a continuação das análises, retomaremos a discussão sobre a contemporaneidade, com vistas a situar elementos importantes no entendimento que nos propomos sobre a cor nos espaços interiores. Vista até aqui pelos registros em editoriais impressos, a produção selecionada é uma amostra dos caminhos estabelecidos para a cor. No entanto, a virada do século traz um elemento importante sob o aspecto físico e aplicado da cromaticidade, como também de um discurso filosófico, importante para observar o comportamento atual dos espaços e os respectivos usuários. Nesse sentido e conforme Giannotti (2010, p. 138)

No final do século XX, início do XXI, após um período caracterizado pelo minimalismo, as cores dos materiais assumem novamente um papel fundamental. As cores virtuais invadem a vida das pessoas, pelo uso intenso da informática e de novas mídias, cores essas caracterizadas pelo brilho. Cores aplicadas na arquitetura são vistas como opacas e sem brilho e, nesse sentido o vidro, o aço e os novos materiais cumprem essa função, trazendo o brilho e o glamour dessas novas mídias para a arquitetura.

As questões virtuais ligadas à tecnologia digital se estabeleceram gradualmente. Alguns países demoraram mais que outros a seguir essa nova ordem arquitetônica. No Brasil, os fatores climáticos foram limitadores importantes, especialmente pela forte incidência de luz solar, que demandava construções com ênfase na utilização do vidro e outros materiais já citados aqui. “A cal, como material disponível e acessível, torna o branco a cor predominante em muitas cidades, onde é usada até como apoio no controle de doenças urbanas”. (GIANNOTI, 2010, p. 139)

Grandes projetos, com traços mais ou menos ousados, se deparando com limitações tecnológicas, no final do século XX e início do século XXI, terão suas configurações limitadas quanto a cor nos materiais usados. (GIANNOTI, 2010) A tecnologia aplicada aos materiais, trarão cores intensas e brilhantes, além de abrir uma paleta de matizes infinitamente maior que vista até então. Ocorre que a exemplo do período entre guerras, em que a fotografia em preto e branco enfatizam os planos arquitetônicos, destacando a cor branca, vemos que “[...] a manutenção desses edifícios e as características formais impostas, exigem materiais cujas características cromáticas são limitantes, reforçando no imaginário coletivo a força dos acromáticos”. (GIANNOTI, 2010, p. 142) Essa realidade se vê aplicada nas propostas projetuais de interiores, perpetuando a prática dos ambientes brancos.

O século XXI não mudou apenas a compreensão da arquitetura e do design de interiores, mas também a relação destes com o senso comum. Se antes os impressos reuniam modelos e recomendações, esse movimento se deslocou para as plataformas digitais que reúnem desde sites e blogs a redes sociais, que se tornaram referências de buscas e indicações. “O que está criado é um novo espaço cultural eletrônico, uma geografia ‘sem lugar’ da imagem e da simulação”. (HALL, 2001, p. 43) A cultura eletrônica, acessada inicialmente por computadores, pode hoje ser explorada pelos smartphones, em comunicações instantâneas, onde as informações e trocas se dão em tempo real e num volume significativo.

As páginas, como são chamadas nas redes sociais, da revista *Casa e Jardim* e também da revista *Casa Vogue* reúnem um quantitativo de divulgação bastante significativo, entendendo o tempo contemporâneo e o alcance ainda maior de tais recomendações e modelos. Assim sendo, buscamos a rede de maior acesso comercial, além de não contar com assinatura, para visualização, o Instagram⁵².

⁵² O Instagram é bastante popular entre os brasileiros que têm acesso à internet. Desde 2015, a presença de brasileiros na plataforma é maior do que a média global - naquele ano, 55% dos usuários de internet estavam presentes na rede social de fotografias, mais do que a média global de 32%. Em 2016, esse número subiu para 75%, mais do que os 42% da média global do mesmo ano. Segundo especialistas, um dos motivos para a grande presença de brasileiros em mídias sociais e aplicativos como o Instagram é a combinação de um país bastante social com uma crescente penetração de smartphones no Brasil. Curiosamente, não se trata apenas de uma rede

Criada em 30 de setembro de 2011, a conta da página Casa e Jardim reúne hoje mais de 2 milhões de seguidores, contando com um volume maior que 18 mil publicações. Já a Casa Vogue está presente no Instagram desde 09 de outubro de 2012, somando 1 milhão e 100 mil seguidores, sendo 19,8 mil o número de publicações feitas⁵³. Reúnem, ambas, recomendações culinárias, de móveis, eventos, tendências de materiais de acabamentos e principalmente design de interiores.

Permitindo a livre busca, o usuário da rede social, digita o que procura e então de diversos lugares do mundo surgem imagens e páginas relacionados ao termo buscado. Sob o olhar desta pesquisa, buscamos pelos termos #decoracao, totalizando 8,1 mil publicações, também o termo #interiores, contando com 6 mil imagens. Todas as imagens (Figuras 89 e 90) de páginas brasileiras direcionadas para os seguimentos de design de interiores e arquitetura. Essas imagens são amostras capturadas, representando o perfil decorativo das recomendações feitas em diversas páginas, com a finalidade de aproximar a observação do tempo presente.

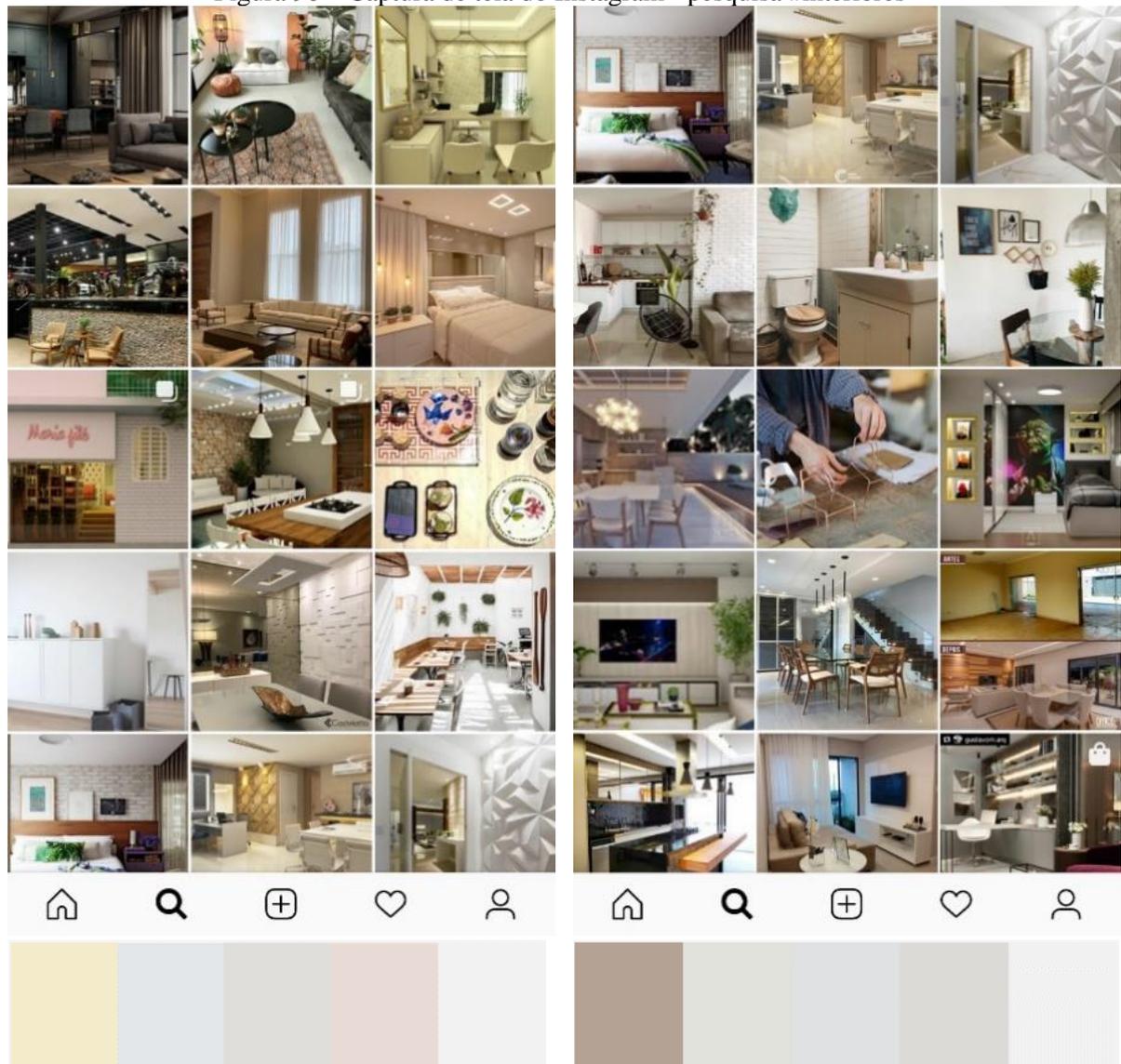
O que se vê são modelos decorativos que seguem uma linha visual, como indicador do estilo atual. Nestas configurações a paleta de cor é essencialmente branca, entendendo que dispomos atualmente de ampla paleta do branco e desconsiderando as composições paisagísticas, uma vez que nosso direcionamento são os interiores. As paletas indicadas foram extraídas pelo autor, a partir das respectivas análises visuais de imagens capturadas, que são propostas de profissionais de interiores, com significativa identificação dos usuários da rede, uma vez que apresentam alto número de acessos e *likes*⁵⁴.

social utilizada pelos jovens - 57% dos usuários brasileiros de internet na faixa dos 55 aos 65 anos também usam o Instagram. (Disponível em, https://pt.wikipedia.org/wiki/Instagram#No_Brasil. Acesso 20 Mai 2019)
Optamos pelos dados da wikipedia por se tratar de um site de pesquisa, aberto a ser alimentado de informações pelos usuários, e ter a percepção dos usuários para entender o Instagram, aproxima a intensão de considerar o comportamento atual dos consumidores e mesmo de profissionais.

⁵³ Os dados das páginas foram consultados em 20 de maio de 2019.

⁵⁴ Termo em inglês que em tradução literal significa “gostos”. No instagram “dá like”, é um indicativo de aprovação e identificação do usuário com a imagem postada.

Figura 90 – Captura de tela do Instagram - pesquisa #interiores



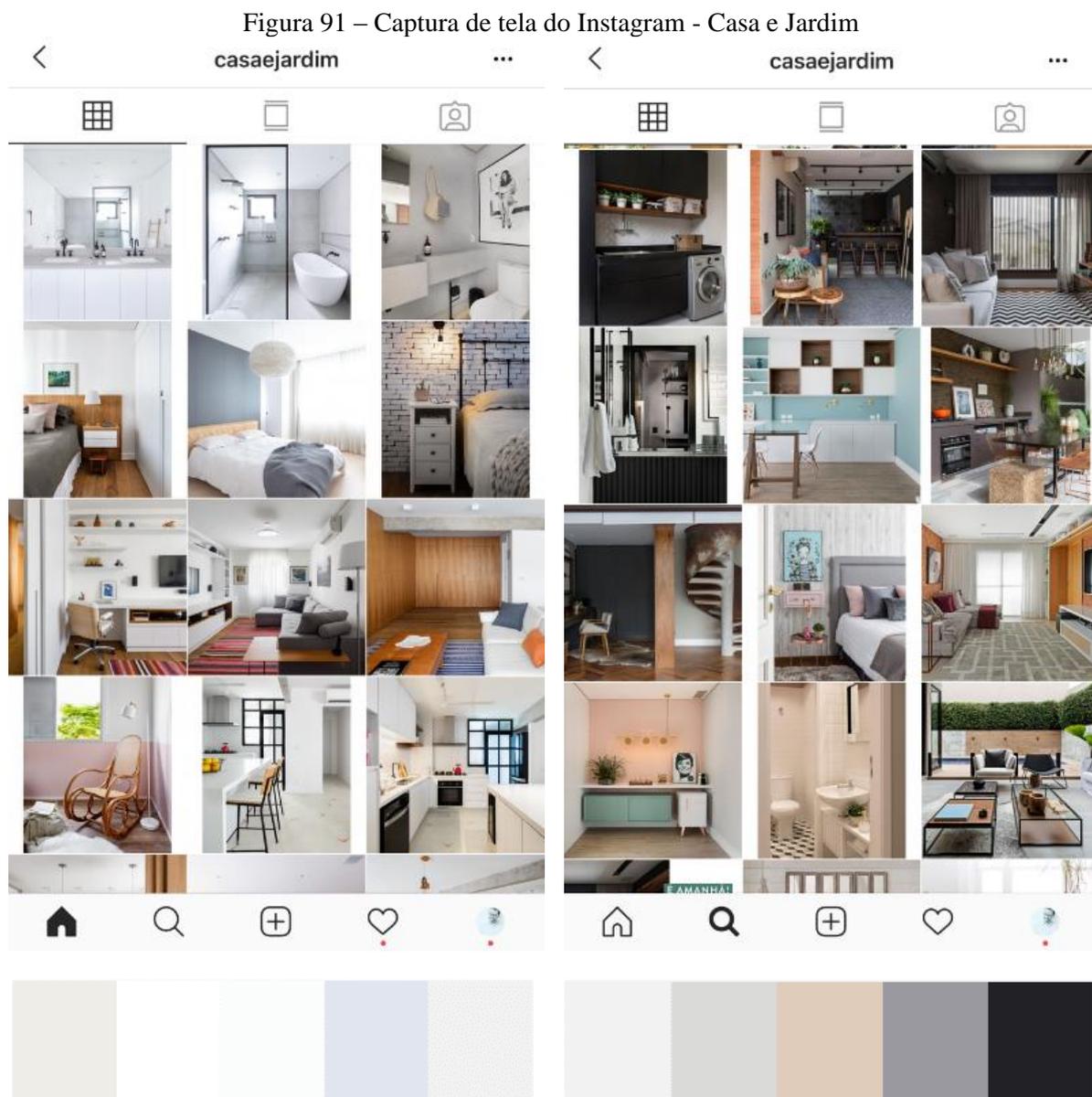
Fonte: instagram (2019).

Com vistas a diminuir a generalização das análises, nos reportamos às observações de publicações recentes das revistas Casa e Jardim e Casa Vogue. Conforme ocorria com o editorial impresso, as casas e construções estampados na capa, e ainda outras tantas que formavam o conteúdo das edições, sempre vinham acompanhados de artigos, que representavam indicações de configurações construtivas e decorativas, bem como de entendimento da nova arquitetura e modelos de moradia.

À medida que publica casas construídas por importantes arquitetos modernos, que definem as características formais do estilo e refletem algumas de suas principais diretrizes, a revista insere no seu discurso outros textos de caráter mais instrutivo. Estes contêm, além de informações básicas sobre como o leitor deve se relacionar com sua casa, desde o momento em que escolhe o terreno que vai comprar até

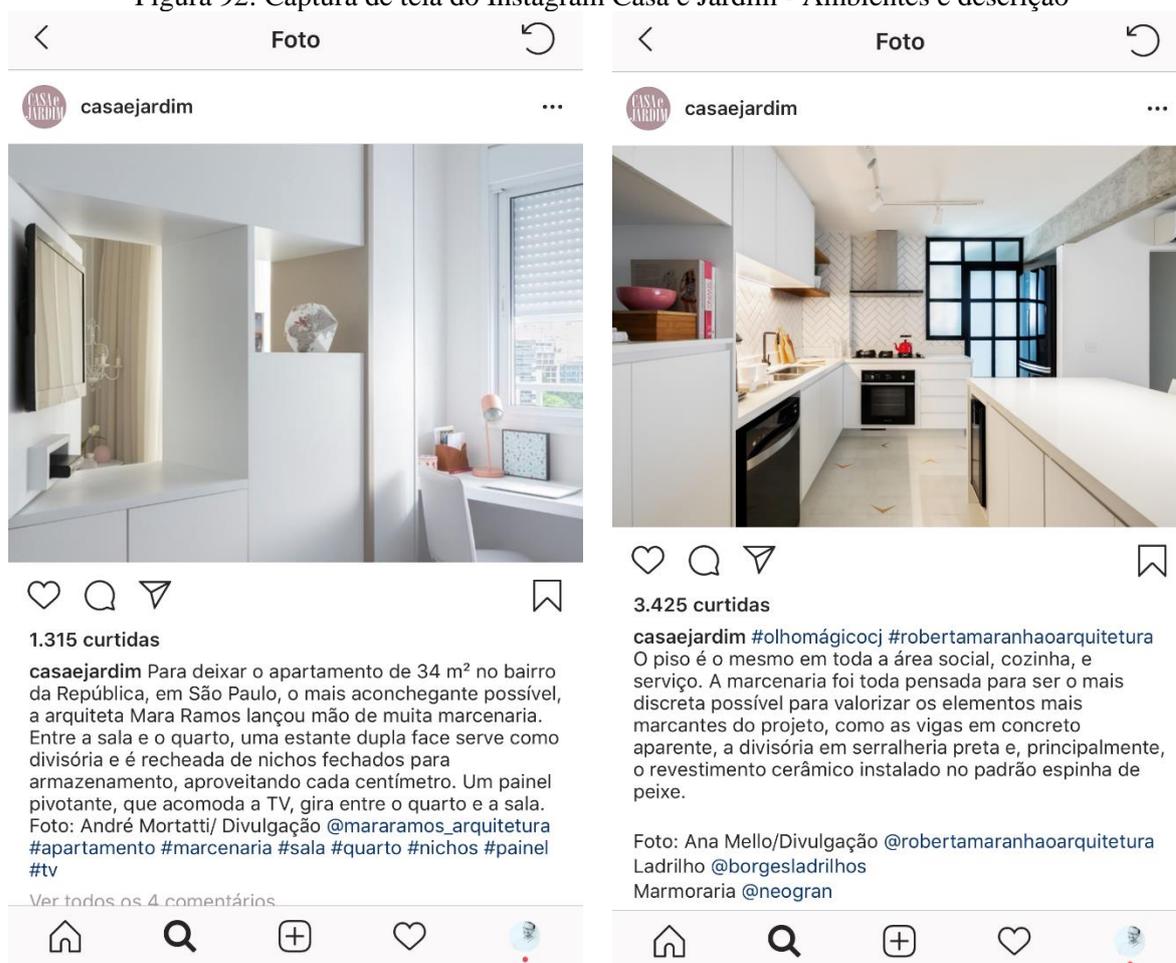
sugestões sobre como construir, reformar ou conservar sua residência, também projetos que possam lhe servir como modelo. (MACHADO, 2007, p. 128)

Dessa maneira apresentamos na Figura 91, as capturas de imagens da página da revista *Casa e Jardim*. Seguindo os mesmos parâmetros de análise, indicamos a paleta de cor, para fins de melhor apropriação, revelando o branco em combinações com outros tons neutros. Na sequência (Figura 92), as articulações, entre o modelo imagético do ambiente, seguido da descrição endereçada aos usuários.



Fonte: instagram (2019)

Figura 92: Captura de tela do Instagram Casa e Jardim - Ambientes e descrição



Fonte: instagram (2019)

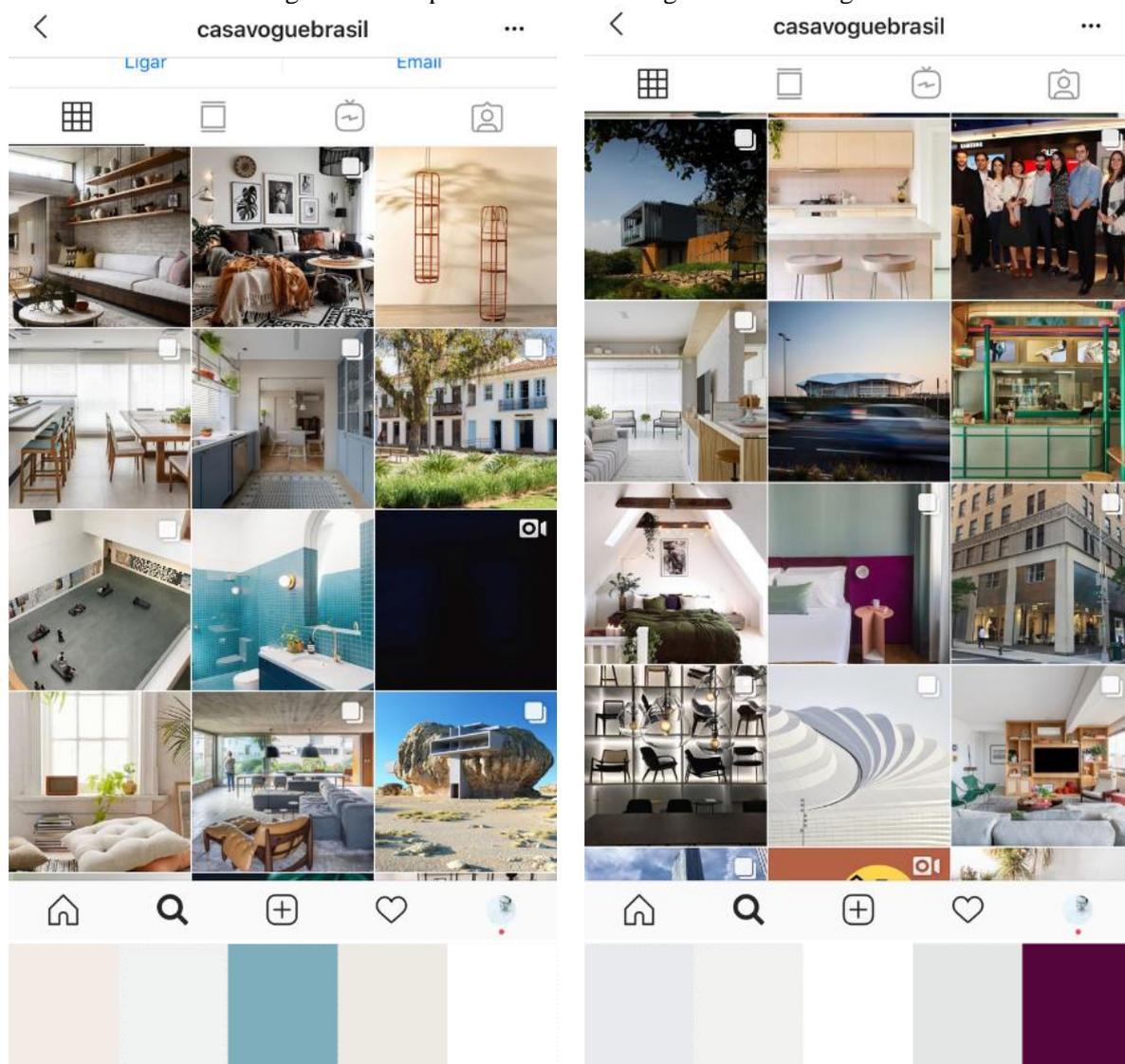
As soluções em reforma direcionam o internauta para atender as necessidades básicas de moradia, como reflexo da vida urbana atual. Os espaços integrados se mostram características projetuais decorrentes do espaço limitado das unidades habitacionais, ao passo que o destaque aos materiais usados, atuam por garantir o resultado esperado. A cor propriamente dita não aparece como recomendação específica. A volumetria das peças distribuídas na mobília e nos revestimentos atribuem a paleta apresentada.

Evidenciado na recomendação de discricção dos armários e ainda na ênfase dos eletroeletrônicos, que devem caber sem perdas espaciais e visuais, no espaço planejado, indica um imaginário esperado pelos clientes ou ainda uma prática comum, acreditar que a neutralidade e principalmente o branco se constitui o resultado a ser logrado. A cor branca estaria ali por uma escolha natural, sem menção, nem justificativa de uso, a não ser o agradável, e o recomendável.

Sabendo que este é um recorte, a Casa Vogue Brasil igualmente reúne suas recomendações e modelos. Com vista num olhar sob outra perspectiva editorial, apresentamos a Figura 93, com fins de mesma análise das paletas de cor aplicadas aos ambientes.

Olhando a paleta, é notória a presença de matizes menos frios, no entanto é preciso considerar o conjunto das imagens e perceber que se trata de um e outro ambiente. Fraser e Banks (2007) já falavam de uma retomada de uma paleta de cor mais policromática, no entanto ainda se verifica uma tendência ou um estabelecimento real do moderno, na contemporaneidade, quanto ao apreço e uso da cor branca muito mais expressiva que qualquer outro matiz.

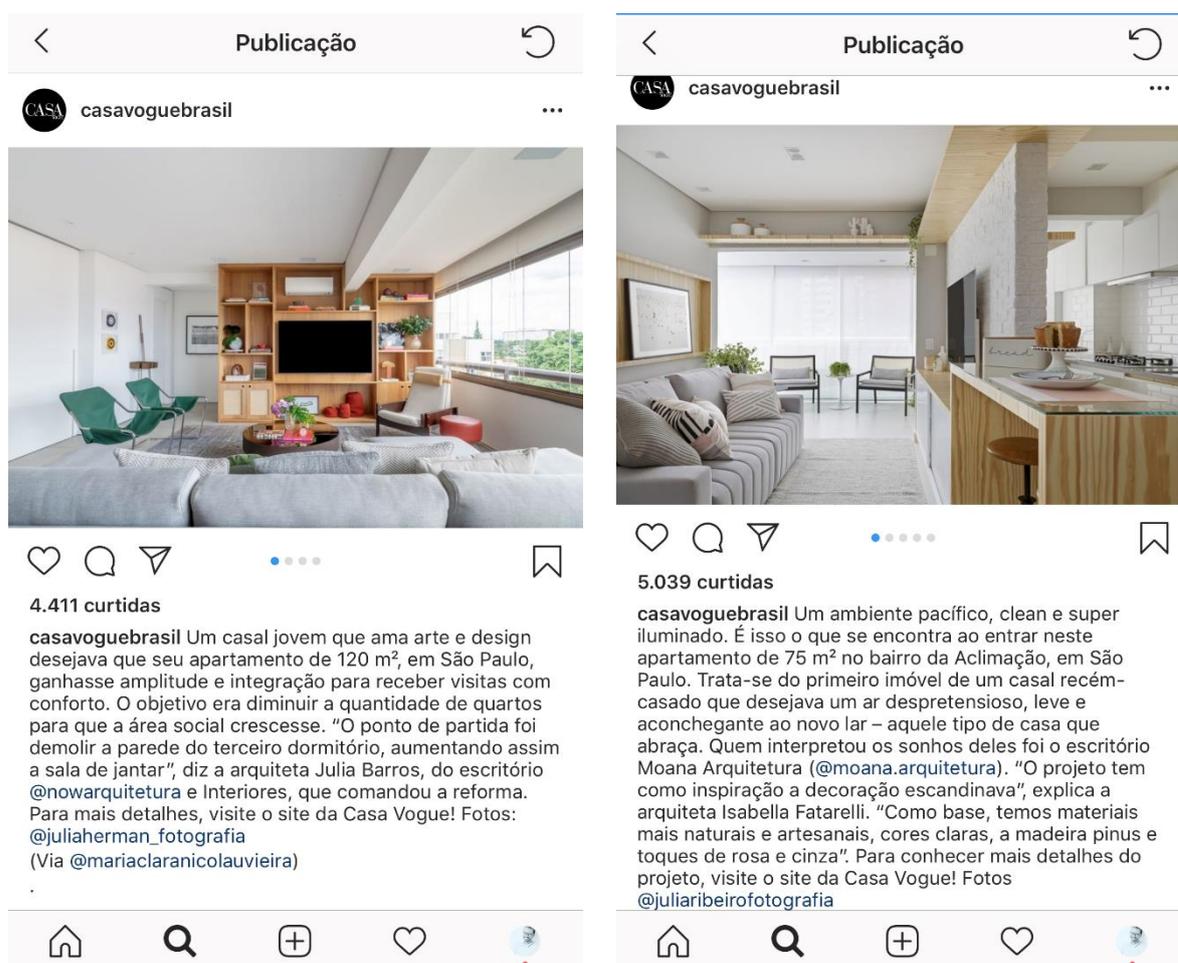
Figura 93 – Captura de tela do Instagram - Casa Vogue



Fonte: instagram (2019)

As recomendações de reforma (Figura 94) são sempre para garantir o desejo de integração e amplitude, característica forte nas disposições espaciais interiores, desde a verticalização das cidades. Mesmo que reordenando as paredes de quartos e salas, a cor branca se mostra vinculada ao conceito de amplitude, se assim não fosse apenas unir quarto e sala garantiria a ampliação do cômodo, além do que o branco se mostra como uma cor atual.

Figura 94 – Captura de tela do Instagram - Casa Vogue



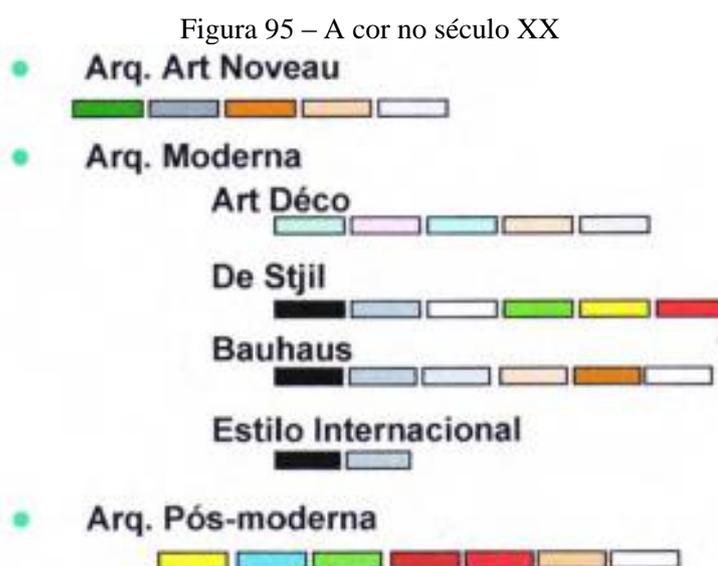
Fonte: instagram (2019)

Seja em ambientes mais ou menos amplos, a estética dos interiores trabalha por garantir uma ordem espacial, onde os materiais construtivos junto com os móveis e revestimentos, se unem no resultado da paleta de cor em seus respectivos espaços. Essa tem sido uma prática conhecida nas bases do movimento modernista, em que os materiais, que até então eram novos, deveriam ser enfatizados, em detrimento de qualquer outro motivo que não o construtivo.

No período inicial da arquitetura moderna, as soluções propostas pelos arquitetos e decoradores eram questionadas por outros profissionais e ainda pelo público consumidor. A figura do profissional da área foi ganhando credibilidade, de maneira que hoje, as reproduções e soluções apresentadas no design de interiores são aceitas com grande alcance de pessoas.

Atravessado esse período e observando tantos outros métodos e modelos projetuais fica vista a perpetuação de uma moradia que reflete sim a vida atual, com reflexos de tantos outros movimentos, num percurso não linear em que a cor se viu aplicada. A observação de maneira cuidadosa, a busca e as recomendações para aplicação, deixam evidentes que a questão de partida não é a cor, porque o natural, a madeira e o concreto, estarão nos móveis, apoiados numa base neutra e branca.

Muito se fala sobre as recomendações do uso do branco na arquitetura modernista e que se estende para os interiores, no entanto diante de todo percurso, essa que foi uma recomendação, está diluída em tantas outras, cuja as cores em diversos matizes foram usadas. Ainda nas práticas de Le Corbusier, a paleta policromática foi construída e recomendada. Afirma Batchelor (2007, p. 56-57) “tão ofuscante, na verdade, que o discurso da arquitetura moderna quase deixou inteiramente de perceber os nossos prédios, na maioria, são com efeito, coloridos”. Dentre as cores do modernismo (Figura 95), o branco é visto como a cor moderna, entendendo moderna como atual. Implica afirmar que as práticas do Internacional Style, fruto do trabalho de Goodwin e Smith, prepondera-se perante as demais.



A cor, portanto, é aplicada com a cautela que exige a modernidade, onde o branco se perpetua em superfícies bem maiores que qualquer outro matiz. Seja em paredes ou móveis e acabamentos, a presença da policromia é sempre um “toque”, como aquilo que deve ser contido, afim de não gerar algo desagradável, cansativo, portanto distante dos estilos visuais praticados e, como visto, buscados também empiricamente pelo grande público. Realizadas essas análises, não podemos desconsiderar questões de mercado e consumo, uma vez que não deixam de também ser objetos das publicações, recomendações e uso real nos espaços.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se fala em design de interiores é importante ressaltar a relação direta da metodologia com o público que se quer atingir. Portanto, a técnica e a arte dialogam em articulações que atendam a este fim. Nesse intento, resgatar o elemento cor configura-se ponto de convergência entre a lógica e a subjetividade, que concorrem para atender o respeito à matriz arquitetônica e a valorização do potencial influenciador junto a questões cromáticas.

Diante da pesquisa, foi possível perceber que, dentro das teorias da cor, os aspectos tonais, de acordo com a análise física, garantem sua existência sob a óptica, despontando o conceito científico da relação intrínseca entre luz e cor. Amplamente usado nas artes pictóricas, os matizes são alvo de vasto estudo, para além da física, uma vez que, sob a percepção do artista, as cores vão imprimir a subjetividade do olhar e da apreensão do indivíduo, agregando um outro viés ao estudo cromático.

No ambiente construído a cor se comportou, nos espaços interiores, como elemento resultante da decoração, uma vez que determinadas paletas advinham de estilos decorativos específicos. No entanto não se pode desconsiderar que as tintas usadas nas construções, se constitui um produto químico, cumprindo a finalidade de proteção e conservação das superfícies, sendo importante agente arquitetônico.

O projeto de interiores, por atender a uma demanda específica do indivíduo, prevê, em fase projetual, as questões quanto ao uso de cores, devendo entender o perfil que transcende o decorativo, na escolha da presença ou da ausência da policromia. Porém, a partir dos levantamentos realizados, o processo de modernização das construções, se organizou dentro da perspectiva modernista, em elucidar, não o caráter artístico decorativo das construções, mas a técnica, cujo materiais formavam o conjunto estrutural e arquitetural.

O discurso modernista baseado em máximas difundidas, tem sido reproduzido de maneira equivocada, considerando o caráter da função e do purismo neste período. Entendemos durante os estudos, que arquitetos puristas trabalharam pela modernização da arquitetura, caracterizando-a na função intrínseca da estrutura, tendo no uso dos materiais o resultado cromático no conjunto arquitetônico. Diferente do entendimento difundido de que o mecanicismo modernista é um axioma absoluto.

Isso visto em construções brancas na década de 1920, reforça a interpretação dada, em que, junto ao material fotográfico em preto e branco, os planos visualmente brancos das fotografias endossam o forte imaginário, que reproduz, por vezes, a ideia de uma arquitetura branca.

Mesmo assim, e ainda com as práticas pós-modernas, nas quais a cor se articula de maneira intencional de uso, nas construções, as bases implementadas e deflagradas em Ruskin, e outros representantes basilares da arquitetura moderna, como Adolf Loos, Le Corbusier, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, apontam, junto ao estabelecimento da indústria, os novos materiais, cuja presença genuína no conjunto arquitetônico, configuram o espaço, conferindo cores numa escala de cinza, preto e branco, além dos tons da madeira.

Se perpetuando no tempo, as superfícies brancas se estabelecem conferindo luminosidade aos espaços, que se tornam menores a partir do crescimento populacional e a nova dinâmica das cidades. Nesse momento a teoria física da cor se vê aplicada, em detrimento da teoria das cores fisiológicas, uma vez que o branco garante grande reflexão da luz, útil atributo para a limitação de metros quadrados. Porém outras sensações e percepções possíveis, por outros matizes cromáticos, ficam subjugados a uma demanda de vida moderna.

Por meio da observação quanto a estudos e compreensão da memória arquitetônica, as associações e contribuições do design de interiores, agregam considerações acerca da paisagem, formada pelo conjunto arquitetural e a subjetividade ou especificidade dos usuários. Essas variáveis serão traduzidas por meios de formas, texturas e cores, de maneira a aproximar o ambiente artificial construído, da atmosfera desejada, em que se leva em consideração a cultura local.

A ideologia modernista se configura e se concretiza de maneira encadeada às movimentações econômicas e apresenta um conjunto sólido, rompendo anos de tradições e reproduções revivais. Agregar a esses valores contribuições a nível das discussões e propostas da contemporaneidade, é um meio de rever práticas, reavaliando os motivos pelos quais adotamos determinadas metodologias, se distanciando um pouco da reprodução e se aproximando da reflexão.

Ainda como resultado da pesquisa, vimos como as associações conceituais de elegância, luxo e adequação, carregam, dentro da perspectiva da cor, as paletas mais neutras e de branco e preto. Visto no posicionamento de Goethe, em suas observações quanto a homens e mulheres de requinte, conceitos que se traduzem, também, em projetos atuais, cuja descrição de reforma ou conceito, ainda revela o ambiente moderno, com soluções práticas para a vida doméstica, sob acabamentos de cor branca.

Reconhecemos ainda a importância da ação autônoma como a arquitetura moderna se perpetuou no Brasil. Considerando clima e especificidades culturais, os edifícios apresentaram elementos de conforto térmico, possíveis pela fabricação industrial e ainda com a presença de cores nos interiores.

Importante em toda essa movimentação, o design com as noções de necessidades, se tornou importante recurso de nacionalidade, por meio do uso de matéria-prima brasileira. Com isso os móveis são desenhados e fabricados concomitante ao projeto arquitetônico, até alcançarem o *status* de peças icônicas, comercializadas em lojas especializadas, cumprindo o papel cromático nas configurações dos interiores.

Como resultado da vida moderna, as formas mais simplificadas, a paisagem integrada e fachadas coloridas, pelos murais e azulejos se concretizam junto a ambientes mais higiênicos, atendendo aos anseios de praticidade e segurança, atributos importantes, mas que não precisam ser revelados apenas pela monocromia. A indústria e o design em constante evolução, dispõe de suporte elementos e cores diversas, que podem garantir semelhantes sensações.

A cor sempre teve sua importância, pelo caráter das artes visuais, sendo recomendada e usada, inclusive no período em que arquitetos como Le Corbusier, projetavam casas brancas. Essa importância foi vista em produções paralelas, especialmente na Alemanha, que sediou a Escola Bauhaus, cuja metodologia enfatiza a cor nos processos criativos, desde sua configuração visual, aos estudos psicológicos.

Pensar a cor ou sua ausência na contemporaneidade, é presar pelo exercício crítico do designer de interiores, hoje estabelecido como tal, assim como questionar e configurar elementos e espaços, a partir de discussões e estudos atualizados, em concordância com o pensamento contemporâneo, em consolidação e abertura de compreensão da dinâmica de vida e necessidades reais, apresentadas pela sociedade atual.

Entendemos como as práticas do design de interiores estão atreladas a um contexto, onde o resultado de metodologias e utilizações de formas plásticas e outros elementos visuais, são resultados de um processo que se justifica dentro de uma realidade social. Assim sendo levantado esse panorama, necessário se fez assumir posição de estabelecer uma visão crítica das práticas adotadas hoje, no que concerne à cor, nos ambientes residenciais, onde a dinâmica social se apresenta dentro de outra estrutura de pensamento.

Se na segunda metade do século XX, os ambientes passaram a apresentar uma paleta mais neutra, assistimos hoje uma configuração mais acromática. A contemporaneidade, que revisita o passado e se posiciona no presente, é agregadora e por tanto híbrida. No entanto, o contato direto e sistemático com propagandas e a vasta difusão do design de interiores, tem revelado todos os dias, projetos de diversas partes do Brasil, por diferentes profissionais, onde de maneira perceptível a cor branca predomina.

Ter um espaço branco, não é certo nem errado. Os espaços em branco percorreram acontecimentos em que os questionamentos e recomendações foram diversos, cercados de

justificativas, cujo mote era a modernidade. E não sendo um juízo de valor, pesquisar sobre esse comportamento, foi questionar as motivações e as repercussões, já que o movimento sinuoso da cor, ao longo da história, foi permeado pelo pensamento, filosófico, cultural e econômico.

Uma vez que o interesse pela pesquisa se deu pelas observações feitas, e pelos projetos por mim realizados, o contato constante e direto com pessoas e respectivos ambientes projetados, apontavam gostos e tendência ao predomínio do branco. Além disso, sendo reveladora de estilos, a cor branca direcionava o conceito para as aproximações da arquitetura moderna.

Com a pesquisa foi possível constatar que toda recomendação atravessa um tempo de aceitação e sedimentação, e que hoje o grande acesso a diversas imagens do seguimento, carregam o referencial de indicação cromática, em que as cores neutras e o branco, aparecem em maior cobertura.

A arte moderna foi capaz de libertar a cor do suporte. Encontrar a visão metafísica do branco, concentra muitas possibilidades, dentro da dialética do cheio e do vazio. A cor e sua existência como elemento, foi um convite em fortalecer práticas em que a cromaticidade seja uma questão de partida, acreditando que a contemporaneidade abre campo para exercícios e observações em tempo real. O branco não é onde chegamos, até mesmo produções policromáticas existem. O branco é a possibilidade de repensar, sugerir, interferir, renovar, repensar. É a possibilidade de tudo.

A pesquisa começa no branco que é luz, mas também pigmento e termina no branco que é configuração material. Não elimina a possibilidade de livre escolha da cor, nem condena práticas reprodutivas do branco, mas abre possibilidade, após as análises, para uma crítica em design e ainda uma construção de pensamento filosófico, artístico e arquitetônico, sendo o design de interiores, afim de todas essas áreas, o designer um ser crítico, o cliente ou motivador do projeto uma individualidade e toda casa uma identidade.

REFERÊNCIAS

COMPANHIA DE TECNOLOGIA DE SANEAMENTO (SP). Tintas e vernizes: guia técnico ambiental tintas e vernizes - série P+L. São Paulo: CETESB, 2006. Disponível em: <http://www.crq4.org.br/downloads/tintas.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2019.

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. [Trad. Vinicius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Décio Otoni de. **Estratégias minimalistas na arquitetura dos anos 1980 e 1990**. 2015. 376 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2790>. Acesso em: 11 set. 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BATCHELOR, David. **Cromofobia**. Tradução de Marcelo Mendes. São Paulo: Editora Senac, 2007.

BALIEIRO, Cristiane Pansonato Guessi. **As novas possibilidades cromáticas dos materiais empregados na arquitetura contemporânea paulista e suas relações com a cidade: o caso da Vila Olímpia**. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-11092015-102446/pt-br.php>. Acesso em: 17 jul. 2017.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. 252 p.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAUHAUS. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo368/bauhaus>>. Acesso em: 10 maio 2019.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. Tradução de : Ana M. Goldberger.

BILATERAL Teman. **Projeto Hélio Oiticica**, Rio de Janeiro, [201-?]. Disponível em: <http://heliooiticica.org.br/obras/obras.php>. Acesso em: 17 abr. 2019.

BIOGRAFIA. **Projeto Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro, [201-?]. Disponível em: <http://www.heliooiticica.org.br/biografia/bio.htm>. Acesso em: 17 abr. 2019.

BRUAND, Yves. **A arquitetura contemporânea no Brasil**. Tradução de Ana M. Goldberger. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CASA Vogue de novembro traz o novo lar de Sabrina Sato e muitas ideias para a casa.

Casa Vogue, Rio de Janeiro, 5 nov. 2018. Disponível em:

<https://casavogue.globo.com/Capas/noticia/2018/11/casa-vogue-de-novembro-traz-o-novo-lar-de-sabrina-sato-e-muitas-ideias-para-casa.html>. Acesso em: 18 nov. 2018.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução a história do design**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008.

CASA Modernista da Rua Santa Cruz, a primeira do país. **Casa Modernista**, Vila Mariana, 7 jan. 2016. Disponível em:

<http://www.blogdate.com.br/casa-modernista-da-rua-santa-cruz-a-primeira-do-pais/>. Acesso em: 29 abr. 2019.

CASA Modernista. **Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente**, São Paulo, 11 fev. 2019. Disponível em:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/meio_ambiente/parques/regiao_sul/index.php?p=23886. Acesso em: 13 maio 2019.

CASTANHO, Sérgio. Atualidade do método dialético. **Revista Faculdade de Educação**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 13-21, ago. 1996.

CÍCERO. **Wikipédia**, [s.l.], [201-?]. Disponível em:

<http://pt.m.wikipedia.org/wiki/C%C3%ADcero>. Acesso em: 26 fev. 2018.

CORBUSIER, LE. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORES. **Suvinil**, [s.l.], [201-?]. Disponível em: <https://www.suvinil.com.br/busca?q=branco>. Acesso em: 15 mar. 2019.

COSTA, Lúcio. **Registros de uma vivência**. 3. ed. São Paulo: 34, 2018.

DANTAS, Cristina. **Porta adentro: uma visão histórica do design de interiores**. São Paulo: C4, 2015.

DAVEY, Peter. True colours: the glorious polychromy of the past suggests a strong historical need for colour, despite current reductive fashions. **The Free Library**, [s.l.], 1998. Disponível em:

<https://www.thefreelibrary.com/True+colours%3a+the+glorious+polychromy+of+the+past+suggests+a+strong...-a053449403>. Acesso em: 2 ago. 2018.

DENISON, Edward (Ed.). **Arquitetura: 50 conceitos e estilos fundamentais explicados de forma clara e rápida**. São Paulo: Publifolha, 2016. Tradução de: Ricardo Ploch.

Disponível em, Casa de Lucio Costa. **Cronologia**. <<http://www.casadeluciocosta.org/>>. Acesso em 21 jun. 2012.

DÓRIA, Bruna Vilas-Bôas. **Arte, identidade cultural e design de interiores: o papel da arte na construção das identidades no design de interiores contemporâneo**. 2018. 136 f.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em:

http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/doria_bruna_identidade_cultural_e_design.pdf . Acesso em: 5 nov 2018.

FAU disponibiliza acervo digitalizado da Revista Acrópole. **USP**, São Paulo, 14 jul. 2014. Disponível em: <https://www5.usp.br/46722/fau-disponibiliza-acervo-digitalizado-da-revista-acropole/>. Acesso em: 13 maio 2019.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Coleção Texto e arte; 6).

FEIBER, Silmara Dias; FEIBER, Fúlvio Natércio. Atributos da Arquitetura Moderna: reflexões sobre autenticidade e preservação. **Thêma Et Scientia**, Paraná, v. 2, n. 2, p. 58-64, jul. 2012. Disponível em: <http://www.themaetscientia.fag.edu.br/index.php/RTES/article/view/109>. Acesso em: 17 ago. 2017.

FEUERMAN, William. Sublime design: Le Corbusier's Villa Savoye. **Property Observer**, [s.l.], 6 jun. 2014. Disponível em: <https://www.propertyobserver.com.au/finding/location/expat-and-international/32092-sublime-design-le-corbusier-s-villa-savoye.html>. Acesso em: 15 maio 2018.

FIEDERER, Luke. AD Classics: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. **ArchDaily**, Santiago, 19 Aug. 2016. Disponível em: <http://www.archdaily.com/793367/ad-classics-exposition-internale-des-arts-decoratifs-et-industriels-modernes>. Acesso em: 12 maio 2019.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Casa das Canoas / Oscar Niemeyer. **ArchDaily**, Santiago, 15 dez. 2011a. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer>. Acesso em: 14 maio 2019.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Casa Modernista da Rua Santa Cruz / Gregori Warchavchik. **ArchDaily**, Santiago, 3 ago. 2013a. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik>. Acesso em: 20 jun. 2018.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Ministério de Educação e Saúde / Lucio Costa e equipe. **ArchDaily**, Santiago, 16 ago. 2013b. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-134992/classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saude-slash-lucio-costa-e-equipe/520e7acae8e44e4bf9000111-classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saude-slash-lucio-costa-e-equipe-foto>. Acesso em: 22 jun. 2018.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Casa das Canoas / Oscar Niemeyer. **ArchDaily**, Santiago, 15 dez. 2011b. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer>. Acesso em: 14 maio 2019.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. Tradução de Renata Bottini. 2. ed. São Paulo: Senac, 2007.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Grupo de Pesquisas Cromáticas ECA/USP, 2010. No prelo.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMIERO, Aline. 40 anos em 40 capas: as edições de aniversário da revista. **Casa Claudia**, São Paulo, 9 maio 2017. Disponível em: <https://casaclaudia.abril.com.br/casas-apartamentos/40-anos-em-40-capas-as-edicoes-de-aniversario-da-revista/>. Acesso em: 21 maio 2019.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro]. 6.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 4. impr. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

HOPKINS, Owen. **Arquitetura: guia visual de estilos arquitetônicos ocidentais do período clássico até o século XXI**. São Paulo: Publifolha, 2017.

HORTON, Guy. The Indicator: Atelier Atelier. **ArchDaily**, Santiago, 24 febr. 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.com/114663/the-indicator-atelier-atelier/screen-shot-2011-02-24-at-3-13-21-pm>. Acesso em: 12 nov. 2018.

JÁ nas bancas: casa claudia de julho. Casa Claudia, São Paulo, 10 jul. 2018. Disponível em: <https://casaclaudia.abril.com.br/agenda-casa-claudia/ja-nas-bancas-casa-claudia-de-julho-2018/>. Acesso em: 15 nov 2018.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. A enunciação da cidade: práticas discursivas sobre a São Paulo do início do século XX. **Rua**, Campinas, n. 16, v. 1, 2010. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/rua/anteriores/pages/home/capaArtigo.rua?id=86>. Acesso em: 25 abr. 2019.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. 2. ed. São Paulo: Martins editora, 2000.

KATINSKY, Júlio Roberto. **Arquitetura brasileira: o coração da cidade: a invenção dos espaços de convivência**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2012.

KROLL, Andrew. AD Classics: Villa Savoye / Le Corbusier. **ArchDaily**, Santiago, 27 Oct. 2010. Disponível em: <https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier/5037e68628ba0d599b00035a-ad-classics-villa-savoye-le-corbusier-image>. Acesso em: 15 maio. 2018.

KROLL, Andrew. **Clássicos da Arquitetura: Unite d' Habitation / Le Corbusier**. Tradução de Eduardo Souza. **ArchDaily Brasil**, [s.l.], 14 mar. 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/783522/classicos-da-arquitetura-unidade-de-habitacao-le-corbusier/5037e7ed28ba0d599b0003b6-ad-classics-unite-d-habitation-le-corbusier-photo>. Acesso em: 12 nov. 2018.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

MACIEL, Carlos Alberto. Villa Savoye: arquitetura e manifesto. **Vitruvius**, São Paulo, ano 2, n. 024.07, maio 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785>. Acesso em: 11 jul. 2018.

MACHADO, Paula Merlino. **Casa e jardim**: a revista e a divulgação do ideário moderno na década de 1950. 2007. 202 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/trabalhos-de-conclusao/dissertacoes/718>. Acesso em: 24 maio 2018.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2011.

MELLO, Julia. 12 perfis de decoração para seguir no Instagram. Casa Vogue, Rio de Janeiro, 7 out. 2015. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Interiores/Ambientes/noticia/2015/10/12-perfis-de-decoracao-para-seguir-no-instagram.html>. Acesso em: 18 nov. 2019.

MELLO, Vinicius M.; SUAREZ, Paulo A. Z. As formulações de tintas expressivas através da história. **Revista Virtual de Química**, Niterói, v. 4, n. 1, p. 2-12, 5 mar. 2012. Disponível em: <http://rvq-sub.s bq.org.br/index.php/rvq/article/view/248/218>. Acesso em: 27 jan. 2019.

MOCERI, Fernanda. **Percepção cromática urbana**: A cor para os arquitetos. 2016. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-16022017-102223/pt-br.php>. Acesso em: 15 ago. 2017.

O TOM que eu tenho em mente é... **Coral**, Mauá, [201-?]. Disponível em: <https://www.coral.com.br/pt/paletas-de-cor#white>. Acesso em: 13 mar. 2019.

OS MELHORES Instagrams de Arquitetura. **Biancogres**, Serra, 12 jan. 2015. Disponível em: <http://www.biancogres.com.br/os-melhores-instagram-de-arquitetura/>. Acesso em: 18 nov. 2019.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**: O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. São Paulo: Senac, 2014a.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac, 2014b.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil. **Vitruvius**, São Paulo, ano 8, ago. 2017. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/226>. Acesso em: 29 abr. 2019.

PRATES, Katia. Oiticica em relação a Malevich e Stella - Para pensar o monocromo.

QUEIROZ, João Paulo (ed.) **Actas do I Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2010**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2010. p. 233-240. Disponível em: <http://cso.fba.ul.pt/actas2010/3-31.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2019.

POLYCHROMIE Architecturale. **Les Couleurs**, Zurique, [201-?]. Disponível em: <https://www.lescouleurs.ch/fr/les-couleurs/le-systeme-de-couleurs>. Acesso em: 15 maio 2018.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa**: pequena história de uma idéia. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Senac, 2017.

SANTOS, Nívia Valéria dos. **Hélio Oiticica**: A grande ordem da cor. 2012. 202 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/2086>. Acesso em: 19 abr. 2019.

SANTOS, Victor Hugo Carvalho. **Metodologias projetuais de design e de design de interiores**: conexões no processo criativo. 2016. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/producaocientifica/victor_carvalho_dissertacao.pdf. Acesso em: 23 ago. 2017.

SCHARF, Aaron. Suprematismo. *In*: STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**: com 123 ilustrações. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 100-115.

SÉRIE Branca Tantrum. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66406/serie-branca-tantrum>. Acesso em: 17 abr. 2019.

SILVA, Cibelle Celestino; MARTINS, Roberto de Andrade. A nova teoria sobre luz e cores de Isaac Newton: uma tradução comentada. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 18, n. 4, p. 320-321, dez. 1996. Disponível em: <http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/v18a33.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2015.

SOBRE a Pantone. **Pantone®**, São Paulo, [201-?]. Disponível em: <https://www.pantone.com.br/sobre-a-pantone>. Acesso em: 30 jan. 2019.

STOTT, Rory. Em foco: Le Corbusier. Traduzido por Romullo Baratto. **ArchDaily**, Santiago, 6 out. 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-144526/feliz-aniversario-le-corbusier>. Acesso em: 12 nov. 2018.

SUPREMATISMO. **História das Artes**, [s.l.], [201-?]. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/abstracionismo-geometrico/suprematismo/#jp-carousel-2554>. Acesso em: 17 abr. 2019.

WARHAVCHIK, G. Acerca da arquitetura moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1925.